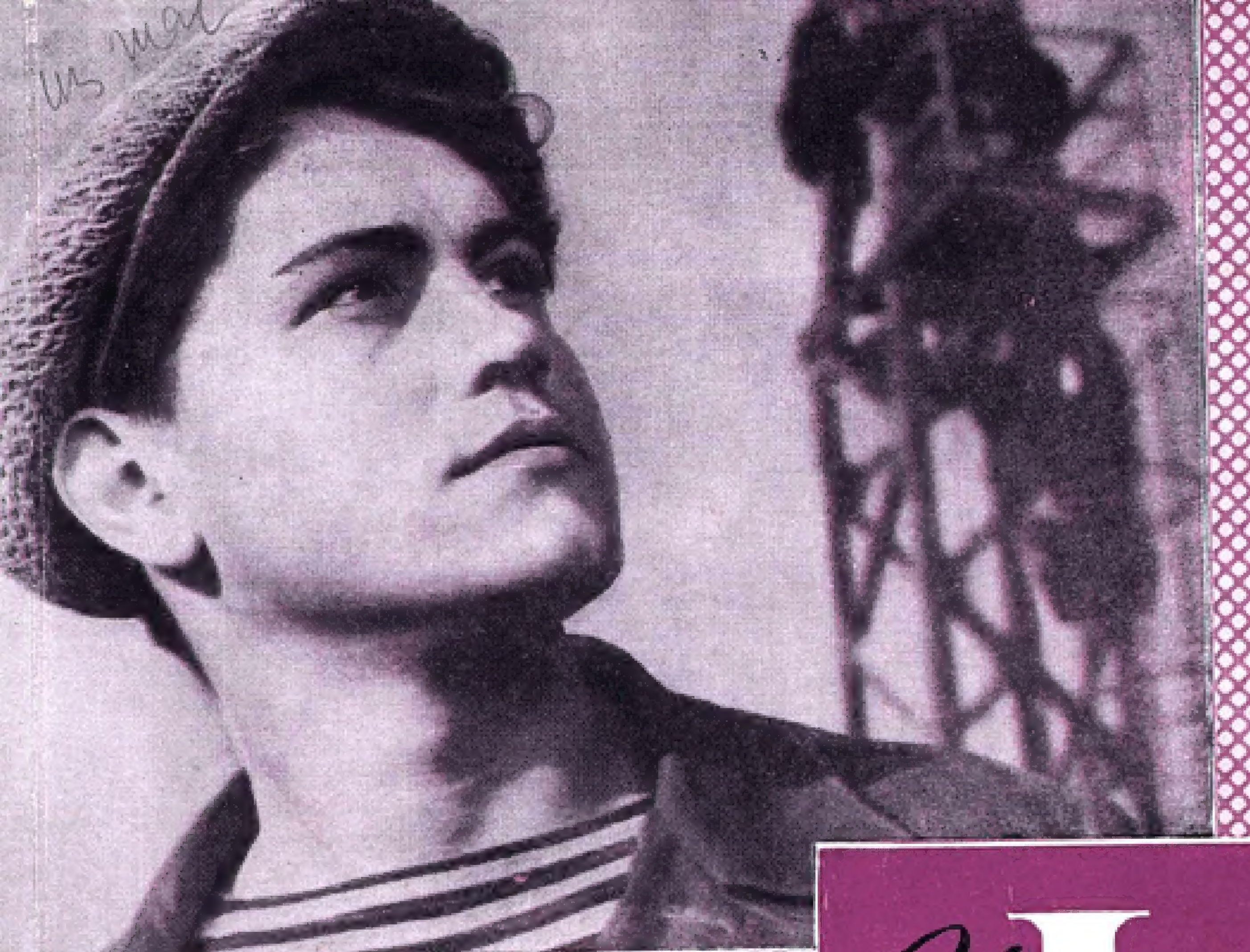


Искусство Кино

6

1958

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из нового фильма Одесской киностудии «Улица молодости» (см. публикуемый в этом номере отчет о встрече «за круглым столом»).

Советской кинематографической общественностью и зрителями с большим интересом встречен фильм «Идиот» («Настасья Филипповна»), поставленный режиссером И. Пырьевым на студии «Мосфильм».

На второй странице обложки — артист Ю. Яковлев в роли Мышкина в этом фильме.

РОКУЭЛЛ КЕНТ

На Московской студии научно-популярных фильмов режиссер-оператор Я. Толчан и сценарист В. Попов создали короткометражную цветную картину о творчестве выдающегося американского художника, активного борца за мир Рокуэлла Кента.

Материалом для фильма «Рокуэлл Кент» послужила выставка произведений художника в Москве, вызвавшая огромный интерес у советских зрителей. В ярких, насыщенных светом и воздухом полотнах Кента отражена суровая природа севера Америки и Гренландии. Разнообразны его рисунки. Здесь иллюстрации к творениям великих мастеров слова — Шекспира, Гете, Мольера, Пушкина, Уитмена — и к собственным литературным произведениям Кента. Его политическая графика проникнута ненавистью к темным силам фашизма, к поджигателям войны. Дух творчества Кента хорошо выражен в его словах, которые приводятся в фильме: «Великая миссия искусства — способствовать сближению между народами».

Мы публикуем ряд кадров из фильма, воспроизводящих полотна и рисунки Рокуэлла Кента.

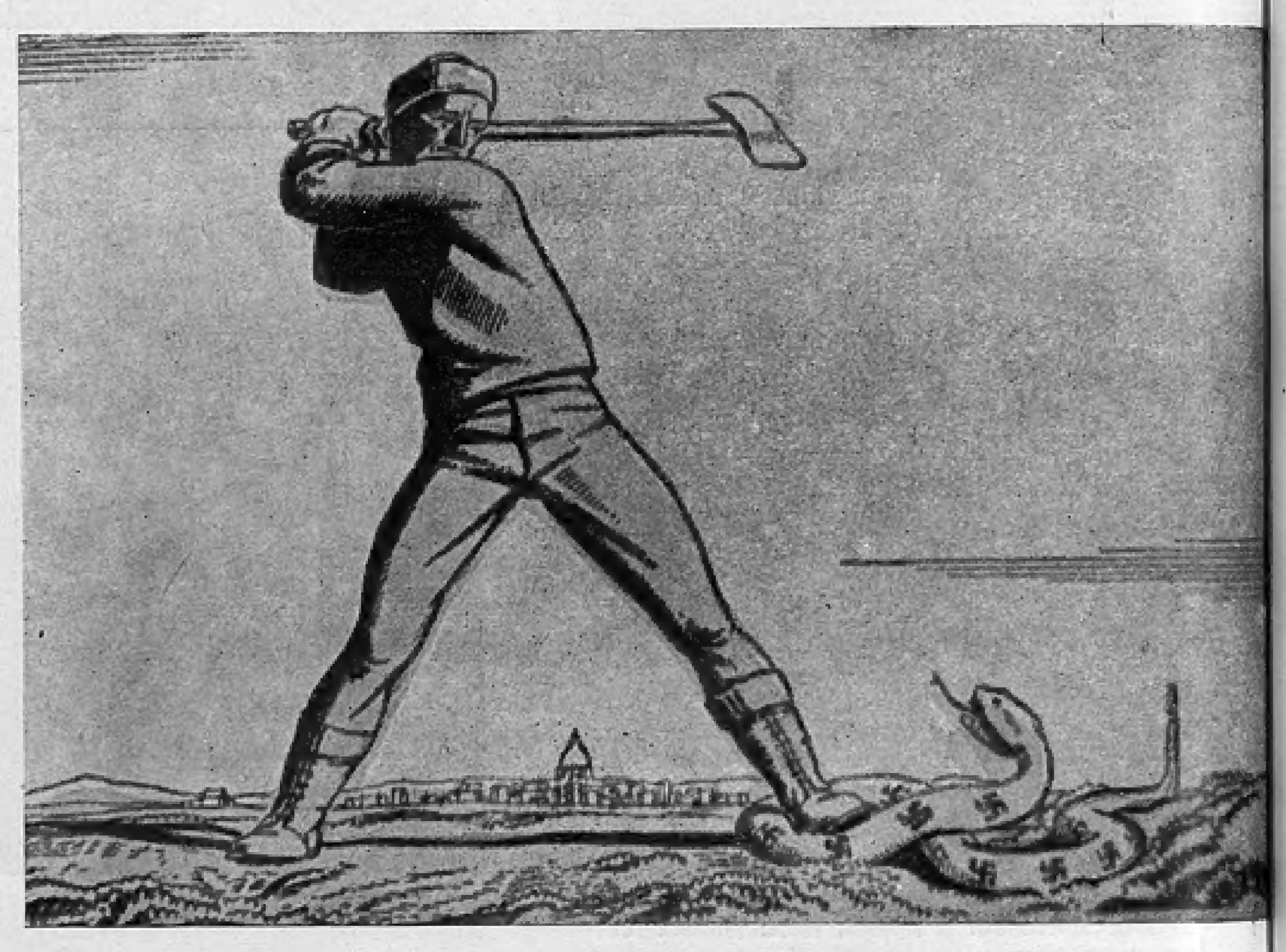
В в е р х у — автопортрет художника.

СЕВЕР

ПРИБЛИЖЕНИЕ БУРИ. Штат Мэн

ГРЕНЛАНДЦЫ

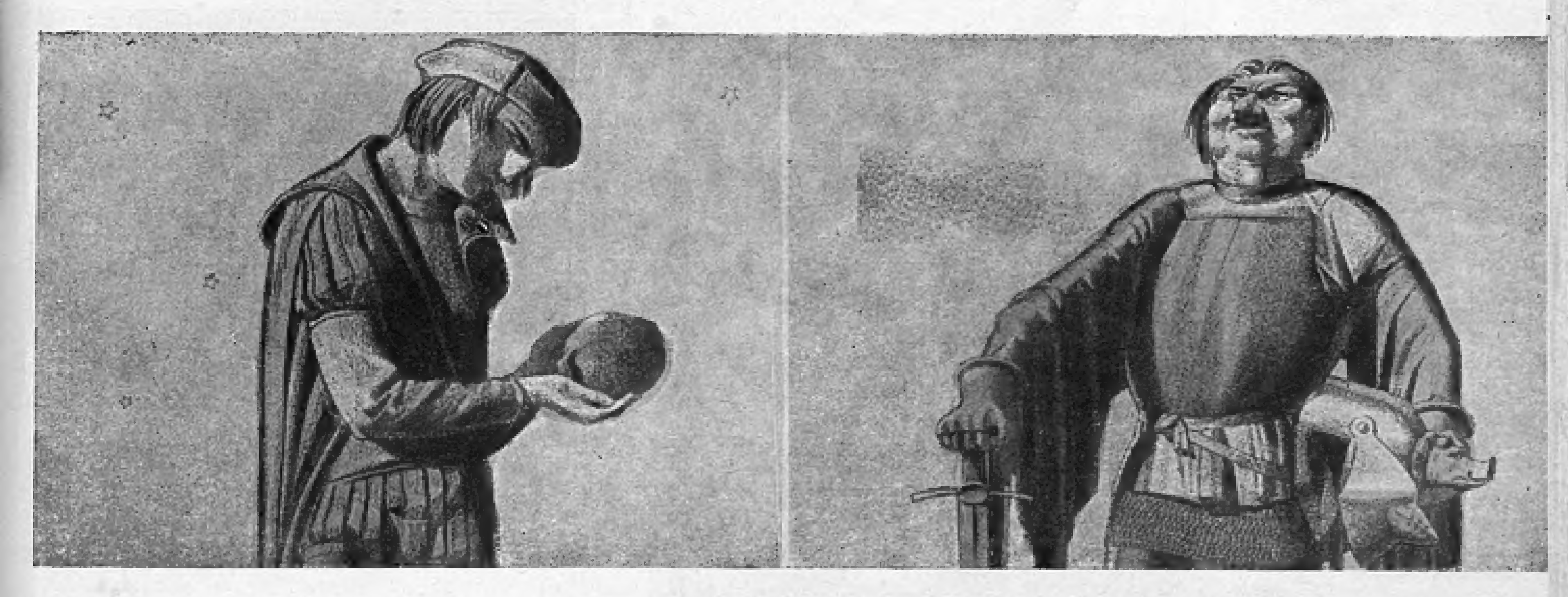
В СОЛДАТСКИХ ШЛЕМАХ
ГОЛУБИ СОВЬЮТ СЕБЕ ГНЕЗДА



СМЕРТЬ ФАШИЗМУ!

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КНИГЕ
Р. КЕНТА «ЭТО МОЕ»

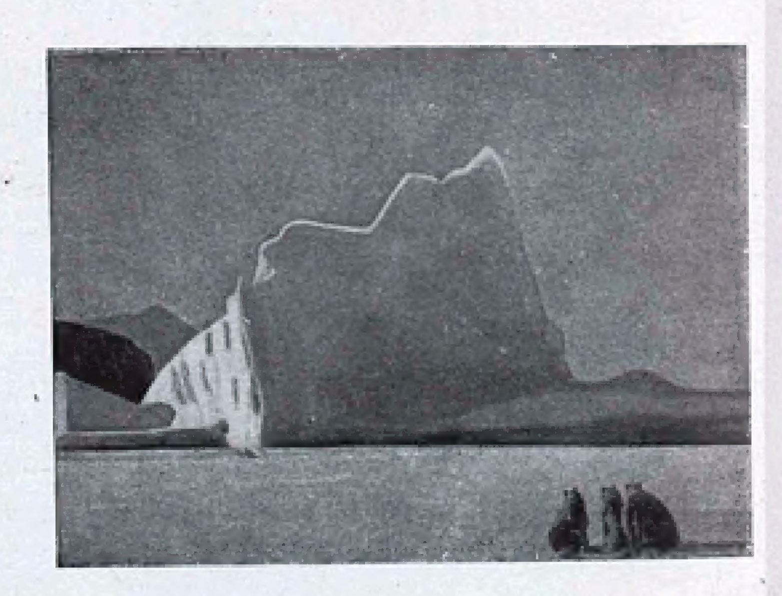
ПОЖАР!



ГАМЛЕТ

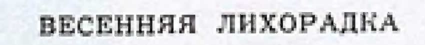
ФАЛЬСТАФ

ИГДЛОРСУИТ



ПЕЙЗАЖ СЕВЕРНОЙ ГРЕНЛАНДИИ

ВЕСЕННЯЯ ЛИХОРАДКА



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ВТОРГАТЬСЯ В ЖИЗНЬ!

Студия молодых — так называют одну из украинских киностудий, территория которой раскинулась на берегу Черного моря в Одессе. За Одесской студией прочно укрепилась слава своеобразной творческой мастерской по созданию фильмов, которые на обиходном языке именуются «молодежными». Что же это за фильмы? О советской молодежи? Для молодежи? Или, быть может, созданные силами молодых мастеров? Если судить по опыту Одесской студии, — и то, и другое, и третье.

О молодежи... В самом деле, вспомните картины студии за последние годы — такие, как «Весна на Заречной улице», «Повесть о первой любви», «Улица молодости»... Перечень фильмов можно значительно расширить — среди них есть более и менее талантливые, есть мастерски сделанные и неудачные, но при всем разнообразии этих произведений их роднит одна особенность: за редкими исключениями они являются результатом творческих поисков образа молодого героя нашей эпохи.

Среди героев этих картин есть юноши и девушки, чей нравственный облик только формируется, есть подростки, в которых лишь угадываются черты будущих сильных характеров. Иногда фильмы Одесской студии напоминают зрителям о тех поколениях молодежи, которые еще до Великого Октября боролись под руководством ленинской партии за сегодняшнее торжество социалистических идей («Страницы былого»),

о юных патриотах, сражавшихся вместе со старшими братьями на полях Великой Отечественной войны («Орленок»). Но чаще главными действующими лицами произведений, созданных студией, — и не случайно именно эти фильмы привлекли наибольшее внимание — являются молодые наши современники в прямом смысле слова. Те, кто трудятся в цехах заводов и овладевают знаниями («Весна на Заречной улице»), строят («Улица молодости»), учатся за школьной партой, причем не только географии или математике, но и высоким душевным качествам («Повесть о первой любви»)... Подчас на первый план в таких произведениях выдвигаются «извечные» проблемы дружбы, товарищества, любви, этические вопросы, которые занимают немалое место в кругу духовных интересов учащейся и рабочей молодежи. Но особую привлекательность этим фильмам придают отчетливые приметы нашего времени, верно подмеченные черты морального облика представителей новых поколений, вступающих в большую жизнь советского, социалистического общества.

Для молодежи... Да, именно ей — советской молодежи — в первую очередь адресованы фильмы, о которых идет здесь речь. Конечно, хорошую картину такого рода с интересом смотрят зрители любого возраста. Но особый прием она встречает со стороны молодого зрителя, который находит в ней отголоски собственных чувств, переживаний, раздумий.

Силами молодежи... Действительно, коллектив Одесской студии сложился таким образом, что ее произведения создаются преимущественно молодыми режиссерами и операторами. В их числе есть выпускники Всесоюзного государственного института кинематографии, лишь недавно покинувшие вузовские аудитории, есть и режиссеры, сравнительно давно вышедшие из комсомольского возраста, но осуществляющие свои первые постановки. Надо отдать должное руководству Одесской студии: на протяжении последних двух-трех лет оно решительно выдвигало на самостоятельную работу молодые творческие кадры, не боясь риска и не прячась за уже известные «имена». Риск этот оказался вполне оправданным, и такая практика руководства студии принесла хорошие плоды. Мы имеем в виду не только создание ряда фильмов, которыми студия вправе гордиться, но и появление новой группы даровитых режиссеров и операторов, по праву вошедших в творческий актив советской кинематографии.

Разумеется, творческая деятельность «студии молодых», ее новые работы и планы вызывают большой интерес со стороны всей кинематографической общественности.

Интерес этот велик и потому, что каждый день приносит вести о новых и новых трудовых успехах героической советской молодежи. Страна наша готовится встретить как всенародный праздник 40-летие Ленинского комсомола.

Прекрасная инициатива Одесской студии, которая поставила в центре своего внимания дело создания] фильмов о молодежи и для молодежи, конечно, не освобождает другие киностудии страны от решения этой важной задачи. Советское киноискусство в большом долгу перед молодежью: еще очень и очень мало появляется подлинно художественных кинопроизведений о кипучей жизни нового поколения строителей коммунизма.

В этих условиях особенно ценен опыт Одесской студии, особенно важно помочь молодому коллективу студии преодолеть «трудности роста», добиться новых творческих успехов.

Вот почему редакционная коллегия нашего журнала решила провести встречу с творческим коллективом Одесской студии. Во время этой встречи был обсужден ряд

важных творческих и производственных вопросов. Продолжением беседы «за круглым столом» стало широкое собрание актива работников студии. Оживленно обсуждались в просмотровых залах недавно законченные студией картины и материалы фильмов, находящихся в работе. В обмене мнениями приняли участие режиссеры и операторы студии, местные писатели и кинодраматурги, члены делегации Союза работников кинематографии СССР, представители партийных организаций Одессы, а также руководящие работники Управления по производству фильмов и Министерства культуры УССР.

Открывая беседу «за круглым столом», редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА кратко охарактеризовала новые значительные явления в творческой жизни советского киноискусства.

— Выход на экраны таких произведений, как «Тихий Дон», «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Сестры», «Летят журавли», «Дон-Кихот», и многих других разнообразных, талантливых картин свидетельствует о том, что наша кинематография вступила в полосу нового подъема. Однако ощущается резкий качественный разрыв между этими серьезными, большими картинами и множеством слабых, посредственных фильмов, которые по-прежнему еще составляют немалую часть репертуара кинотеатров.

Мы обязаны сделать все, чтобы ликвидировать этот разрыв, чтобы наше киноискусство поднялось на новый, более высокий уровень, чтобы деятели кино оправдали высокое доверие, которое постоянно оказывает им Коммунистическая партия. Мы должны подумать, как добиться того, чтобы сделать каждую новую картину возможно более содержательной, яркой, эмоциональной, потому что плохая картина — это выстрел мимо цели, это зря потраченные государственные средства, это урон для нашей художественной культуры.

Поэтому важнейшей задачей работников киностудий является сегодня именно борьба за к а ч е с т в о, за идейную глубину и художественное совершенство новых произведений киноискусства.

Отрадно то, что Одесская студия смело берется за решение важных тем сегодняшней действительности, за создание образа советского молодого человека, нашего современника. На этом пути студия добилась творческих удач.

Но тем досаднее ошибки и просчеты, которые ощущаются в некоторых фильмах, сделанных студией за последний год. И вот решениям современной темы, борьбе за качество на этом г л а в н о м направлении, укреплению связей киноискусства с жизнью, совершенствованию художественного мастерства должен быть посвящен наш дружеский разговор.

Выступившие затем режиссеры, операторы, писатели, критики говорили об уже завершенных работах студии, о новых замыслах, об успехах и трудностях, о еще нерешенных задачах, о творческих проблемах, волнующих сегодня кинематографистов. Самыми важными из этих проблем были вопросы о современной теме в киноискусстве и о повышении художественного мастерства.

ВРЕМЯ РАДОСТНОЕ И ВОЛНУЮЩЕЕ

Режиссер В. КОЧЕТОВ — председатель бюро творческой секции студии — говорил о громадном значении, которое имеют для развития киноискусства выступления тов. Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», о том подъеме, который вызвало на всех киностудиях приветствие ЦК КПСС, адресованное конференции работников кинематографии.

— В этом приветствии перед кинематографистами выдвинута высокая задача — запечатлеть в художественных образах наше радостное и волнующее время, замечательные явления и процессы социалистической действительности, все то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития советского общества, строящего коммунизм.

За последние годы наша киностудия выпустила ряд картин, получивших положительную оценку советского зрителя: «Весна на Заречной улице», «Повесть о первой любви» и другие. Но в некоторых картинах студии есть элементы натурализма, на них лежит печать схемы. Серьезными недостатками такого рода грешит, например, фильм «Матрос сошел на берег». Идейные и художественные просчеты, результатом которых было появление слабых, серых фильмов, вызваны не только низким уровнем мастерства, но прежде всего неумением авторов увидеть примеры настоящей красоты и поэзии в повседневной жизни советских людей.

Слово берет режиссер Б. МИТЯКИН, возглавляющий сценарный отдел студии.

— За последние годы, — говорит он, — страна наша совершила грандиозный рывок вперед. С каждым днем у нас возрастает обилие материальных и духовных ценностей. Советские искусственные спутники Земли открыли человечеству путь в космос. Завершена коренная перестройка управления советской индустрией, начинается новый важный этап в развитии колхозного строя. Поспеваем ли мы, работники идеологического фронта, за поступью нашего народа?

Ответить на этот вопрос, к сожалению, приходится отрицательно: нет, не поспеваем. Многие новые явления советской действительности ускользают от нашего внимания, мы все еще плетемся в хвосте событий.

В чем же дело? Почему мы не можем идти в ногу со временем? Ответ может быть только один — мы еще не окунулись в гущу жизни, плохо знаем ее. Подлинное знание жизни мы часто подменяем книжными представлениями, а затем, при столкновении с жизненными фактами, оказываемся безоружными. Пока мы осознаем то или иное явление, жизнь продолжает идти вперед, снова оставляя нас во вчерашнем дне.

Вот почему тысячу раз права наша партия, когда она призывает нас пристально изучать действительность, участвовать в осуществлении задач, которые решает народ, жить одной с ним жизнью.

Итоги творческой деятельности студии за минувший год не дают нам права с чистым сердцем сказать: «Да, в этом году мы сказали новое слово». Правда, мы в какой-то степени повзрослели и, возможно, продвинулись на какой-то отрезок пути вперед. Однако нового слова в нашем искусстве мы сказать не смогли. У нас есть «Повесть о первой любви» — это то, что нас радует. Но у нас есть и «Орленок» и «Матрос», который так и не сошел на берег (фильм «Матрос сошел на берег» из-за низкого качества не был выпущен на всесоюзный экран. — *Прим. ред.*). Приходится признать, что пока нас согревают лучи весеннего солнца, взошедшего над Заречной улицей еще в 1956 году. Мы должны сделать все, что в наших силах, чтобы 1958 год был годом новых открытий в наших фильмах, годом новаторских поисков, годом более глубокого проникновения в жизнь советского народа.

Директор киностудии А. ГОРСКИЙ в большой речи, посвященной насущным производственным вопросам, также подчеркнул, что студия считает основным направлением своей творческой деятельности разработку тем современности.

— Кинематографисты должны своим искусством активнее помогать партии, народу строить новое, коммунистическое общество. Вот почему нам кажется особенно интересной и важной работа над фильмами, поднимающими с партий-

ных позиций значительные темы, которые выдвигает сегодняшняя жизнь. Сейчас это важнейшая задача для молодых киномастеров, которым предстоит совершенствовать и двигать вперед наше искусство — искусство социалистического реализма.

А. НОВОГРУДСКИЙ (Москва, «Искусство кино») коснулся тематического плана студии и отметил, что хорошие, верные намерения ее коллектива еще слабо подкреплены конкретными творческими замыслами, заявками, сценариями.

— Чувство нового — едва ли не самое драгоценное качество художника. Особенно художника молодого. И особенно в наши дни. Умение видеть черты нового мира, умение отличить главное от наносного и случайного, ощутить поэзию времени — без этого немыслимо полноценное творчество молодого писателя, режиссера, артиста. Нельзя не пожалеть о том, что одесские кинематографисты проходят мимо огромного разнообразия тем и сюжетов, которые ежечасно подсказывает живая действительность. Жаль, что за пределами их внимания остаются целые пласты жизненного материала — индустриальные гиганты и стройки Украины, колхозы Одесщины, слава о которых гремит по всей стране... Да и самый город Одесса с его всемирно известными культурными учреждениями, с морским портом, куда приходят корабли под флагами десятков стран, — почему все это не показано по-настоящему на экране? Сколько же сложных, могучих характеров, сколько новых сюжетных коллизий еще ждут здесь пытливого и смелого художника!

В минувшем году Одесская студия поставила пять картин. Одна из них была названа — кстати сказать, не очень удачно — «Страницы былого». При желании так же можно было бы озаглавить и две другие картины, тоже посвященные прошлому. Всего два фильма были посвящены сегодняшней нашей действительности, но один из них («Матрос сошел на берег»), как здесь уже говорили, оказался бесцветным и примитивным.

С таким положением мириться нельзя. Ведь подлинное новаторство, без которого нет большого искусства, начинается не с поисков острого ракурса или диковинных монтажных переходов, а именно с открытия новой темы, со страстного стремления художника вмешаться в жизнь, помочь укреплению ее передовых начал.

Конечно, для раскрытия большой современной идеи нужны и поиски новых изобразительных средств. Некоторые картины молодых одесских кинематографистов огорчают бедностью, трафаретностью художественной формы. А ведь именно здесь, в Одессе, начинал свой путь Александр Довженко, все творчество которого учит видеть и поэтически воплощать красоту жизни. Здесь, на одесской лестнице, молодой Сергей Эйзенштейн снимал незабываемые кадры «Броненосца «Потемкина», открывшего новые горизонты революционного, социалистического киноискусства. Здесь, на Украине, работал неутомимый искатель нового в искусстве Игорь Савченко, учениками которого являются многие режиссеры Одесской студии.

Не повторять слова своих учителей, а, подобно им, смело идти вперед, искать, открывать — вот что значит р а з в и в а т ь славные традиции нашего искусства, которое всей своей наступательной силой должно участвовать во всенародной борьбе за построение коммунизма.

«ХОЧУ БЫТЬ ТАКИМ!»

В разговоре о новых фильмах и сценариях Одесской студии часто раздавались упреки по адресу сценаристов и режиссеров, которые не находят ярких реалистических красок для создания образа-типа молодого современника.

«Комсомольцы — беспокойные сердца», поется в песке. Мы хорошо знакомы в реальной действительности с молодым героем нашего времени — полным энергии

и задора, смелым, точно знающим, чего он хочет в жизни, умеющим мечтать, неугомонным, не пасующим перед трудностями, способным увлечь своих сверстников на большие дела — идет ли речь о покорении целинных земель, или о строительстве новых шахт, или о восхождении на недоступный горный пик...

Почему такой герой не появляется на экране? Во многих фильмах — в том числе и в картинах Одесской студии — молодой герой подчас оказывается духовно неинтересным, мало привлекательным.

Участники встречи справедливо говорили о том, что фильмы о молодежи еще редко дают внятный ответ на большие и острые моральные вопросы

Юноше,
обдумывающему
житье,
Решающему—
сделать бы жизнь с кого...

Создание эмоционально сильного, впечатляющего образа героя, который вызывал бы желание подражать ему, служил бы нравственным примером для молодого зрителя, — важная творческая задача, которая может быть решена только средствами подлинного искусства, без ложной назидательности и унылого морализирования. Это должен быть герой, равный по силе гайдаровскому Тимуру в литературе или Максиму в кино, герой, познакомившись с которым и полюбив которого юный зритель сказал бы: «Хочу быть таким!»

Вместе с тем некоторые участники дискуссии указывали, что сатирическая, обличительная сила киноискусства должна быть обращена против безыдейности, цинизма, склонности к паразитическому образу жизни и других душевных уродств, которые проявляются у отдельных, пусть немногочисленных, молодых людей, чей внутренний и внешний облик резко контрастирует с моральным и физическим здоровьем всей массы советской молодежи. Пусть это всего лишь жалкая горстка «стиляг», хулиганов, лодырей, наплевательски относящихся к высоким общественным идеалам, к труду, — все же не следует ли разоблачать их ничтожество средствами киноискусства?

Режиссер М. ВИНЯРСКИЙ поставил вопрос — не стоит ли сделать фильм о юноше или девушке попавших под влияние религиозных предрассудков?

— Мне довелось недавно слышать выступление одного из руководящих комсомольских работников, — говорит молодой режиссер Г. ГАБАЙ, — и оно меня глубоко взволновало. Этот комсомольский работник жаловался на то, что театр и киноискусство плохо помогают воспитывать молодежь. Он привел примеры, показывающие, что отдельные юноши и девушки, окончившие десятилетку, не хотят работать, иждивенчески относятся к жизни. Бывают случаи, что подростки в ремесленных училищах пьют. Случается, что парень или девушка несерьезно относятся к вопросам семьи и брака. Об этом надо делать фильмы, чтобы содействовать этическому воспитанию молодежи. Мы — агитаторы и пропагандисты — не имеем права чураться подобных тем.

— Не следует избегать острых вопросов, нельзя замалчивать недостатки и отрицательные явления, мешающие нам быстрее двигаться вперед, к коммунизму, — продолжает эту же мысль писатель И. НЕВЕРОВ. — Нужно только, чтобы со всей партийной страстностью была выражена авторская позиция, как это сделано, например, в романе Галины Николаевой «Битва в пути». Важно, чтобы мы сумели заставить зрителя любить положительного героя и ненавидеть то, что противоречит моральным принципам советского общества.

Да, киноискусство наше, бесспорно, должно быть воинствующим, непримиримым ко всем и всяческим проявлениям чуждой нам морали, к антиобщественным, эгоистическим взглядам на смысл жизни, говорили участники обсуждения. И характер героя раскрывается полностью лишь в остром конфликте, в борьбе, где силы нового — таков неуклонный ход развития — одерживают верх над пережитками прошлого в сознании, быту, человеческих взаимоотношениях.

Но, как подчеркивалось в ряде выступлений, успех художника определяется его умением верно увидеть и передать соотношение нового и старого в жизни. Правдивое изображение действительности не имеет ничего общего с натуралистическим копанием в мусорных кучах. И подобно тому как даже самое искусное изображение груды щебня не может заменить величественный пейзаж стройки, так и тщательно выписанный портрет юнца, обнаруженного сценаристом в вытрезвителе, никак не может претендовать на воплощение характерных черт героической советской молодежи. Между тем во многих сценариях и фильмах персонажи такого порядка занимают доминирующее место, заслоняя всех прочих. Такое искажение перспективы, с неизбежностью ведущее к фальши, происходит либо от незнания автором жизни, либо от мизерности философии художника, от неверной позиции, которую Горький когда-то называл «кочкой зрения». Наивно думать, что, глядя на жизнь с этой «кочки», художник может создать произведение, способное потрясти умы и сердца современников.

Как указывалось в ходе обсуждения, композиционные просчеты ряда фильмов — если понимать под композицией соразмерность частей, соотношение деталей и целого — часто вызываются не столько недостатком профессионального мастерства, сколько «мелкомыслием», узостью взгляда на большие явления жизни.

С этим вопросом был непосредственно связан разговор «за круглым столом» об одном из последних фильмов Одесской студии—«Координаты неизвестны». Никто не подвергал сомнению ни одаренность кинодраматурга И. Рядченко, ни квалификацию режиссера М. Винярского, умело снявшего постановочно сложный фильм. Не вызывала возражений и основа сюжета—история перевоспитания анархиствующего парня. Пусть эта история рассказана в фильме не очень убедительно — не в этом главный просчет сценария. Суть вопроса в том, что действие развертывается в первые дни войны на корабле, находящемся вдали от берегов Советской Родины. И вот необычный, полный высокой романтики подвиг команды корабля, характеры советских моряков, которые в обстановке неимоверных трудностей, тайком от вражеского флота пробиваются к родным берегам, взаимоотношения этих людей в столь сложный и трудный час — все это осталось в картине где-то на втором плане или вообще выпало из поля зрения авторов. А главное место в фильме заняла возня вокруг бесчинств своенравного и недисциплинированного молодого матроса и козней некоего мелодраматического злодея, подбивающего его на преступление. Здесь особенно нагляден нередко случающийся в нашей кинодраматургии разрыв между темой и жизненным материалом, избранным авторами картины, между замыслом и решением.

О том, какую огромную эстетическую и нравственную ценность имеет реалистическое воплощение образа нашего молодого современника, говорил украинский искусствовед заместитель министра культуры УССР И. ЧАБАНЕНКО:

— Некогда Белинский высказал мнение, что призвание искусства — из прозы жизни извлекать поэзию жизни. Это было сказано им в ту пору, когда

его окружало «темное царство»... Какое же великое значение имеет эта мысль Белинского в наши дни!

Здесь упоминали о выступлении комсомольского работника, который призывал делать фильмы о дурных явлениях быта небольшой части молодежи. К таким выступлениям молодые художники должны прислушаться, но именно как художники, а не как копиисты. Дело не в том, чтобы ринуться попросту фотографировать то дурное, против чего правильно выступал этот комсомольский активист. Будет мало проку, если просто уткнуться объективом во всяческую дрянь на задворках жизни. Искусство так не создается. Надо найти художественный прием, чтобы обрушиться на то вредное и злое, что есть в жизни, подобно тому как Грибоедов устами Чацкого клеймил фамусовых. И надо чутким сердцем художника ощущать поэзию жизни, ее большую правду...

Здесь, на студии, которую все мы называем молодой, много думают о решении образа молодого героя. Я хочу к тому, что сказано, добавить несколько соображений. Вспомните, какой покоряющей силой обладает образ Татьяны Лариной в «Евгении Онегине». Сколько женского благородства и изящества, сколько тонких душевных черт передает Пушкин в поэтическом портрете молодой женщины своего времени. А Лариса Огудалова в пьесе А. Островского? Разве не пленяет нас душевная красота этой девушки? Вспомните, какой человечностью, каким умом наделил Горький Павла Власова в повести «Мать». Какое богатство чувств и сила интеллекта в образе Павла Корчагина у Н. Островского! Вспомните многогранность и красоту характера героя «Юности Максима» — простого паренька из рабочего предместья, который постепенно превращается в народного трибуна... Если вспомнить все это, нельзя не подивиться тому, как неполно и бедно показан на экране молодой герой нашей, советской эпохи.

Я не хочу сказать ничего дурного об интересном фильме «Улица молодости», но показанные там люди кажутся мне гораздо более тусклыми, чем их жизненные прототипы. Образы этих молодых людей далеко уступают тем образам, которые появились в советском киноискусстве на более раннем этапе его развития.

Не следует ли молодым кинематографистам поразмыслить над этим, подумать — достаточно ли мы работаем над этой задачей? А главное, по-настоящему вглядеться в душу сегодняшнего молодого человека, найти верные краски, чтобы создать цельный образ нашего современника, активного участника борьбы за светлое коммунистическое будущее.

О НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Некоторые участники дискуссии касались вопроса об особенностях национальной формы украинского киноискусства.

Выступавшие отмечали, что есть кинематографисты, понимающие эти особенности упрощенно: они сводят национальную форму к изображению внешних атрибутов быта украинской деревни или же полагают, что проблема решается записью диалога фильма на украинском языке. В действительности речь идет о значительно более сложном процессе развития в кинематографии богатейших традиций украинской художественной культуры — литературы, театра, живописи, народного творчества, о продолжении той новаторской деятельности, которую вел гениальный украинский киномастер А. Довженко, чьи фильмы могут служить образцом неразрывного единства нового, социалистического содержания и национальной формы.

В ходе дискуссии режиссер М. Винярский правильно заметил, что дело заключается прежде всего в умении авторов фильма передать своеобразие национального характера героев.

Литератор В. ГЕТЬМАН призвал выпускников ВГИКа, работающих на Одесской студии, глубоко изучить историю Украины, ее искусство, литературу, музыку, овладеть украинским языком. Он предложил также создать на Украине институт кинематографии для подготовки национальных кадров кинодраматургов, режиссеров, актеров.

— Если картину «Сталевары» назвать «Сталевары из Запорожья», — говорит оратор,— от этого она еще не станет национальной по форме. Суть не в географических приметах, а в передаче народного характера.

И. Чабаненко подчеркивает, что упреки в недостаточном внимании к вопросам национальной формы могут быть в равной мере обращены к Одесской и Киевской студиям. Эти вопросы не могут быть решены с помощью тех или иных административных мер — они требуют серьезной творческой разработки.

— Украинская литература и искусство имеют славную историю. В 1911 году Станиславский писал своему другу, как он высоко ценит поэзию Шевченко, творчество Заньковецкой, Саксаганского, Кропивницкого. И в прошлом и в настоящем украинского искусства есть что изучать, есть чему учиться. И ясно, что деятели украинского киноискусства могут расти как художники, только широко осваивая опыт ведущих русских киномастеров, опыт кинематографистов других братских республик.

В студии спорят о том, на каком языке лучше снимать фильм, посвященный жизни шахтеров Криворожского бассейна: на русском (с переводом на украинский), или на украинском (с переводом на русский), или на двух языках. Этот вопрос надо решать продуманно, тогда нетрудно будет прийти к правильным выводам.

Гораздо важнее определить, в чем состоит своеобразие национальной формы украинского искусства.

На состоявшейся недавно Всесоюзной творческой конференции кинработников один из докладчиков утверждал, что основная черта этого искусства заключается в «сочетании эпической широты и глубокой лиричности». Мне такая формула кажется неточной. А куда денется героика произведений об Устиме Кармелюке, юмор Остапа Вишни, Степана Олейника? Вопрос о национальных особенностях украинского искусства вообще и кинематографического в частности еще ждет теоретического исследования.

Но бесспорно одно: подлинно национальным может быть произведение лишь такого художника, творчество которого уходит своими корнями в самую гущу народной жизни.

ОБСУЖДАЯ НОВЫЕ ФИЛЬМЫ...

Ряд острых вопросов был затронут в ходе творческой дискуссии, развернувшейся вокруг новых фильмов Одесской студии.

Подробный критический разбор последних работ студии в просмотровых залах и в беседе «за круглым столом» показал, что еще очень и очень многое должно быть сделано для поднятия профессиональной культуры на основных участках творческого процесса создания фильма.

Нет необходимости излагать здесь все подробности обмена мнений о конкретных достоинствах и недостатках произведений студии — они получат свою оценку в рецензиях и критических статьях. Приведем лишь некоторые общие соображения, высказанные в ходе дискуссии.

Участники встречи в целом положительно оценили картину «Улица молодости» (по сценарию Ф. Миронера и М. Хуциева) — первую самостоятельную работу режиссера Ф. Миронера, ранее поставившего совместно с М. Хуциевым «Весну на Заречной улице». Это киноповесть о комсомольцах-строителях, о новых кварталах и улицах, возникающих на прежних пустырях, о комсорге, который не сразу находит «ключ» к чувствам молодых рабочих и работниц, о настоящей и мнимой любви, о дружбе, которая помогает жить и трудиться. В картине, по мнению ряда выступавших, хорошо передана самая атмосфера созидательного труда, интересно очерчены характеры молодых строителей. Правда, не все здесь удалось авторам — некоторые образы кажутся упрощенными, диалог местами примитивен. Жаль, что фильму не хватает тонкого лиризма, отличавшего «Весну на Заречной улице». Недостаточно выразителен весь образный строй фильма: нет яркого пейзажа стройки, мало поэтических обобщений, таких, например, как флажок, поднятый на новой домне Николаем Пасечником в «Высоте». И все же появление фильма Ф. Миронера — отрадное событие: это еще один поиск решения большой современной темы.

— Эта картина, — говорит кинодраматург А. КАПЛЕР (Москва), — привлекает и значительностью темы и рядом интересных режиссерских, операторских, актерских находок. Важнее всего, что «Улица молодости» — произведение с ясной задачей (увы, это можно сказать далеко не о всех наших новых фильмах). Здесь от начала до конца вы ощущаете задачу, которую себе поставил художник. Не все получилось так, как он наметил. Но направление его поисков радует. Хорошо то, что режиссер идет по магистральной дороге, берется за современную, молодежную, советскую тему, над которой, к сожалению, не работают наши крупные мастера. Хорошо, что он добивается удачи на этом главном направлении.

Что касается картины «Орленок» (режиссер Э. Бочаров, сценарий В. Монастырского и К. Семенова), не скрою — она меня огорчила и по сценарию, и по режиссуре, и по актерскому исполнению.

Уже в самом начале фильма вызывают досаду не вполне грамотные стихи, которые служат как бы эпиграфом. Удивительная легкость, с которой в «Орленке» дети и взрослые побеждают фашистских оккупантов, возвращает драматургию к давно пройденному этапу. Ведь нужно же, чтобы действие фильма соответствовало правде жизни! С этой точки зрения картина «Орленок» не на высоте.

Режиссура картины, видимо, не смогла или не пыталась преодолеть драматургические пороки. Работа с актерами мне показалась очень слабой. Дети действуют натянуто, словно выполняя заданный урок. Неудачен выбор актеров, плохо найден их внешний облик.

Оператор А. ГОЛОВНЯ (Москва) отрицательно отзывается об изобразительном решении фильма «Орленок»:

— С такими примитивными мизансценами нельзя выходить сейчас на экран. Они не помогают раскрытию характера героя, логики действия. Важная сцена взрыва моста с точки зрения техники комбинированных съемок сделана крайне убого.

А. Головня подробно анализирует далее ряд других фильмов Одесской студии, которые свидетельствуют о больших творческих успехах молодых операторов, и призывает Художественный совет студии уделять больше внимания изобразительному качеству новых картин.

Б. Митякин останавливается в своем выступлении на причинах неудачи фильма «Матрос сошел на берег» (сценарий Н. Гиппиуса):

— Это первая работа режиссеров Г. Аронова и Л. Данилова. Фильм был призван раскрыть высокие моральные черты советского человека. Но это авторам не удалось.

По сюжету фильма матрос Ермоленко в силу обстоятельств вынужден оставить корабль и искать заново свое место в жизни, выбирать новую профессию. Он приходит работать грузчиком в порт, здесь встречается с людьми различного склада. Ермоленко пытается превратить своих товарищей по бригаде из пассивных критиков неправильных действий диспетчера порта в активных борцов за новые методы работы. Однако изображено все это крайне неубедительно. В фильме не показана важная черта характера героя — умение зажечь людей, повести их за собой. В итоге неправдоподобно выглядит перелом в настроении бригады, происшедший будто бы лишь потому, что Ермоленко удалось «раздобыть» выгодный наряд на работу. Слабость литературного сценария, серьезные ошибки режиссуры, неудачный выбор актера на главную роль (в ходе постановки пришлось заменять актера), неоднократные переделки режиссерского сценария и пересъемки — все это обусловило низкое качество фильма.

Большие споры вызвал просмотренный в черновом монтаже фильм «Смена начинается в шесть» (сценарий Б. Колодного, постановка В. Воронина) — о жизни и труде горняков Криворожья. Участники просмотра, отмечая важное значение темы фильма, высказали ряд критических замечаний относительно ее решения и советовали режиссеру доработать некоторые эпизоды, лишенные жизненной достоверности.

Оживленно обсуждались и материалы картин, только начатых производством, в частности фильма «Дом солдата» (сценарий В. Савченко), над которым работает режиссер М. Хуциев.

А. Головня, Л. Погожева, А. Каплер и другие отмечали высокие изобразительные достоинства первых заснятых эпизодов фильма, своеобразие «творческого почерка» режиссера, удачный выбор актеров на основные роли. Одновременно выступавшие предостерегали молодого постановщика против слишком камерного решения этой киноповести о демобилизованном солдате, усыновившем мальчика-сироту.

Режиссер М. ХУЦИЕВ, соглашаясь с высказанными пожеланиями, подчеркнул, что он стремится создать в своем произведении широкую картину мирных трудовых будней Советской страны.

Дискуссия о фильмах позволила проанализировать и предпосылки творческих успехов и причины ряда неудач молодых режиссеров. Все участники встречи сходились на том, что большинство просчетов в фильмах, созданных студией за последние годы, было предопределено слабостью их драматургической основы. Не случайно поэтому многие выступления были посвящены общим проблемам кинодраматургии, вопросам взаимоотношений студии с писателями.

РЕШАЮЩИЙ УЧАСТОК

Критики и кинодраматурги, работники сценарного отдела студии обменялись мнениями о сценариях, которые уже ставятся или готовятся к постановке. К сожалению, в сценарном портфеле студии очень мало полноценных произведений на темы современности. Некоторые сценарии, намеченные к производству, страдают «мелкотемьем», рыхлостью драматургической структуры.

Касаясь общих недостатков кинодраматургии, которые дают себя знать и в этих произведениях, А. Каплер заметил:

— Главный порок многих сценариев — отсутствие ясной мысли. Вы не видите задачи, которую поставил перед собой автор, взяв в руки перо, или эта задача поверхностна. Кроме того, часто обнаруживается поразительное отсутствие профессионализма. Возьмем самый простой критерий — размер сценария. Если, например, в сценарии 150 страниц машинописного текста, значит, сценарий производственно непригоден, написан непрофессионально. Сокращение — вовсе не механический процесс. Если бы размеры рукописи были единственным признаком непрофессионализма кинодраматурга — с этим можно было бы мириться. Но это только первый признак. Далее обычно обнаруживается совершенно беспомощная, слабая конструкция. И часто в производство попадает сценарий, который с точки зрения производственной годности ставить бы не следовало.

— Обеспечение сценариями перспективного тематического плана студии явно недостаточно, — говорит сценарист Н. ТАУБЕ. — Работникам сценарного отдела надо найти такие формы живого общения с авторами, чтобы заинтересовать их работой, приблизить к коллективу студии, тогда можно будет рассчитывать на получение полноценных сценариев.

Одесская студия за последние годы выпустила довольно много картин. Но... авторы все время меняются, их творческое общение со студией не закрепляется.

Для того чтобы решить сценарную проблему, Одесской киностудии надо сплотить вокруг себя постоянный круг кинодраматургов.

Надо подумать о создании творческой мастерской, в состав которой могли бы войти молодые журналисты, писатели и сценаристы-профессионалы.

Я глубоко убежден, что молодые кинодраматурги не могут работать вне коллектива студии. Если молодой писатель, кинодраматург принес на студию сценарий, который оказался неудачным, его связи со студией автоматически кончаются. С моей же точки зрения, даже забракованный сценарий может в ряде случаев явиться поводом для начала совместной работы студии с автором, ибо очень часто творческим победам предшествуют неудачи. Надо найти организационные формы, которые помогли бы сколотить вокруг студии коллектив молодых литераторов; они, может быть, не сразу дадут готовые сценарии, но будут овладевать мастерством, проникаться интересами студии и постепенно становиться ее постоянными творческими работниками.

К этому предложению горячо присоединяется редактор сценарного отдела В. РЕШЕТНИКОВ:

— Одну из главных причин слабости нашего сценарного портфеля я вижу в том, что студия не имеет постоянного коллектива авторов. Да, нужно организовать при студии сценарную мастерскую, такая необходимость назрела давно. Наша студия в некотором смысле экспериментальная; почему же не проделать подобный опыт? Люди для создания сценарной мастерской есть — работающие в студии выпускники сценарного факультета ВГИКа, молодые украинские писатели. Расходы на мастерскую окупятся сторицей — это гроши по сравнению с теми огромными суммами, которые мы списываем ежегодно на сценарный брак.

Можно не сомневаться, что ведущие, опытные кинодраматурги согласятся помочь молодым авторам—участникам мастерской—своей консультацией.

Режиссер Ф. МИРОНЕР, со своей стороны, предлагает провести при студии семинар для молодых кинодраматургов, обсуждать в Художественном совете не только

готовые сценарии, но и либретто, укрепить связи сценарного отдела с режиссерами, с тем чтобы каждый постановщик знал, на какой сценарий он может рассчитывать.

— Бо́льшая часть неудач нашей студии, — продолжает Ф. Миронер, — объясняется погрешностями сценариев. И «Матрос сошел на берег» и «Орленок» были сняты по слабым сценариям. Необходима более высокая взыскательность к идейным и художественным качествам сценария. Она не имеет ничего общего с мелкими, вкусовыми поправками, которыми на студии подчас встречают произведение кинодраматурга.

— Работа литератора над киносценарием — почетное дело, требующее напряжения всех его творческих сил, — говорит молодой одесский писатель В. ЛОГВИНЕНКО. — Мне кажется, что не все писатели это полностью себе уяснили. Я прямо скажу, что мне было легче написать роман, чем сценарий (В. Логвиненко работает над экранизацией своего романа «Годы молодые».— *Прим. ред.*). То, что хорошо в художественной прозе, часто плохо звучит в фильме. От писателя, приходящего в кино, требуется немалая работа по овладению специфическими особенностями кинодраматургии; пренебрежение ими приводит к художественным провалам.

Некоторые наши писатели жалуются, что Одесская студия «слабо их привлекает». Это неверно. Студия активно стремится вовлечь писателей в свою работу.

Мне думается, однако, что взаимоотношения студии с писателями не вполне правильны. Верно считая, что писателю надо кое-что подсказать, редакторы часто этим злоупотребляют. В результате появляются новые и новые «варианты» сценария, далеко не всегда вызванные необходимостью. Сценарному отделу надо так строить работу с автором, чтобы, добиваясь высокого качества произведения, поддерживать тот огонек, без которого невозможна творческая деятельность писателя.

ГДЕ НАЙТИ АКТЕРОВ?

Этот острый вопрос выдвинул в своем выступлении режиссер В. ЛЕВИН (постановщик фильма «Повесть о первой любви»).

— Успех нашей творческой работы, разумеется, определяет прежде всего сценарий. Режиссер, который соглашается ставить схематичный, примитивный сценарий, подобен хирургу, который берется за сложную операцию с кухонным ножом.

Другой очень важный вопрос — выбор актера.

Ведь игра актера — наиболее выразительный из всех компонентов фильма. Через актера, а не через декорации доносится основная мысль, тема фильма, то, что хотел сказать художник. Не будем углубляться в далекое прошлое: сошлюсь на такой совсем новый пример, как выступление Е. Урбанского и С. Павловой в «Коммунисте». Вот необыкновенно точно найденные исполнители! Очень точно найдены исполнители главных ролей в картине «Летят журавли» — Т. Самойлова и А. Баталов.

Приведя ряд примеров неудачного выбора актеров в фильмах Одесской студии, В. Левин указывает, что причиной этих ошибок является иногда неточное ви́дение образа режиссером или же недостаток времени на подбор актеров. Но главная беда — ограниченность возможностей выбора актеров.

— В этом году на киностудиях нашей страны будет сниматься около ста фильмов. Если 15—20 актеров должно быть в каждом фильме (а это минимум), то потребуется полторы-две тысячи актеров. А штатных киноактеров в Москве,

Ленинграде, Киеве наберется максимум 300 человек! Расширение актерских кадров — жизненно важный вопрос. Мы знаем, в каких тяжелых условиях работают ассистенты и помощники режиссеров, как они всякими правдами и неправдами пробираются в театры, чтобы найти актеров. В театральные училища их вообще не впускают. Привлечение иногородних театральных актеров ставит под угрозу нормальную работу и театра и киностудии.

Что же надо сделать для решения этой проблемы?

Во-первых, расширить состав так называемых студий киноактера. Во-вторых, увеличить труппы некоторых драматических театров, в частности на Украине. Введение в спектакли дублеров позволит приглашать артистов для съемок в кино. Кроме того, следует подумать о создании киноактерского факультета в Киевском театральном институте, наладить подготовку молодых актеров в Одессе...

СТУДИИ НАДО ПОМОЧЬ

С большим волнением говорили участники встречи — А. Горский, А. Каплер, А. Головня и многие другие — о серьезных недостатках технического оснащения студии. Имеющаяся у нее аппаратура не дает возможности вести синхронные съемки. Не хватает операторских кранов, устарело оборудование подсобных цехов.

— С такой техникой, какой располагает студия, — говорит оператор Ю. РОМАНОВСКИЙ, — уже нельзя снимать фильмы, которые должны выходить на всесоюзный и мировой экран.

Техническое переоборудование студии — важное условие повышения художественного качества картин.

Немало справедливых нареканий было высказано по адресу работников Министерства культуры УССР, которые подчас подменяют подлинную помощь студии административной мелочной опекой. Поступающие из министерства заключения о сценариях и фильмах часто не содержат анализа сценариев и фильмов, который помог бы предотвратить идейные и художественные ошибки, изобилуют мелкими замечаниями вкусового порядка.

Недостаточно активно ведут борьбу за высокое качество картин и общественные организации студии. Участники обсуждения указывали, что Художественный совет студии слишком поверхностно и либерально оценивает принимаемые им фильмы. Журналист Н. АНДРИЕВСКИЙ вместе с тем отметил, что рекомендации и критические замечания Художественного совета по сценариям и фильмам не всегда принимаются во внимание.

Не подлежит сомнению, что студия добьется новых успехов, если Художественный совет и весь коллектив будут внимательно следить за процессом создания каждого фильма от начала до конца, помогая каждой съемочной группе наилучшим образом решить ее творческую задачу.

Члены делегации, приехавшей из Москвы, А. Головня и А. Каплер, одесские кинематографисты В. Кочетов, А. Горский и другие уделили особое внимание в своих выступлениях той огромной роли, которую призван сыграть в развитии советского киноискусства недавно созданный Союз работников кинематографии. Вот общественная сила, которая должна помочь и Одесской и другим студиям в их борьбе за киноискусство больших идей и совершенной художественной формы, за высокое мастер-

ство! В беседе «за круглым столом» высказывались пожелания, чтобы Союз работников кинематографии помог обеспечить консультацию опытных, ведущих киномастеров молодым режиссерам, операторам, художникам и чтобы секция кинодраматургов Союза взяла творческое шефство над сценарным отделом Одесской студии.

БЛИЖЕ К ЖИВОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ!

Мысль о том, что деятельность «студии молодых» должна быть теснее связана с жизнью, что в этом главный залог ее будущих творческих достижений, проходила красной нитью в высказываниях участников беседы.

Режиссеры Б. Митякин, М. Винярский и другие высказывали пожелание, чтобы работники студии получили возможность бывать на стройках, на заводах, в колхозах, обогащать запас живых впечатлений, составляющий ценнейшее достояние художника.

В большой, содержательной речи заведующий отделом культуры Одесского обкома партии Г. ТРОФИМОВ посоветовал молодым кинематографистам активнее участвовать в работе общественных организаций области, в собраниях рабочих, колхозников, интеллигенции, в больших культурных мероприятиях, которые проводятся на Одесщине.

— Незнание жизни, изображаемой в сценарии или фильме, неизбежно ведет к ошибкам, — добавил он. — Вспомните картину «Матрос сошел на берег». Замысел этого фильма был сам по себе хорош, но все же авторов постигла неудача. Это произошло потому, что они не знали в достаточной мере жизни моряков, жизни порта.

Начальник Управления по производству фильмов А. ФЕДОРОВ подробно рассказал собравшимся о перспективах развития советского киноискусства.

— Самые главные темы для нас, — подчеркнул он, — это темы современности. Надо создавать больше хороших и разных фильмов о сегодняшней жизни советских людей, строителей коммунистического общества. Здесь огромный простор для творческой мысли: зритель ждет кинопроизведений самых разнообразных жанров — драм, комедий, музыкальных картин, приключенческих фильмов и т. д. Очень хорошо, что режиссеры и сценаристы Одесской студии уделяют большое внимание сюжетам из жизни молодежи, стремятся работать над современной темой. Надо надеяться, что творческая деятельность молодого коллектива пойдет именно по линии решения наиболее сложных и важных задач, которые выдвигает перед нами сегодняшняя действительность. Это дело чести Одесской студии.

•

Совещание на «студии молодых» проходило незадолго до XIII съезда Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи. В материалах съезда нашли отражение сегодняшние героические дела молодого поколения строителей коммунизма. Съезд разработал огромную, увлекательную программу действий для советской молодежи.

Как отметил товарищ Хрущев в своей речи на съезде, Коммунистическая партия и ее Центральный Комитет неустанно заботятся о воспитании молодого поколения смелым, сильным, жизнерадостным, идейно закаленным и глубоко верящим в победу нашего великого дела.

Благодарна и почетна задача советской кинематографии — средствами искусства помогать партии воспитывать активных и сознательных строителей нового, коммунистического общества!

Большая ответственность за выполнение этого долга ложится на все киностудии страны. Рядом с историко-революционными фильмами, которые духовно обогащают молодого зрителя, раскрывая перед ним волнующие страницы борьбы за социализм, на экранах должно появляться все больше фильмов о сегодняшних делах советских юношей и девушек, с честью продолжающих славные традиции своих отцов и старших братьев.

Надо всячески поддержать, в частности, творческий коллектив Одесской студии, который много делает для создания фильмов о современности, о нашей молодежи. Надо поддерживать и поощрять такую же инициативу в других студиях. Мы должны встретить 40-летие Ленинского комсомола созданием многих и многих подлинно художественных кинопроизведений, которые учили бы молодого зрителя жить и работать по-коммунистически.

ФИЛЬМЫ К 40-ЛЕТИЮ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

В ознаменование сорокалетия Всесоюзного Ленинского Коммунистического Союза Молодежи киностудии страны готовят фильмы, посвященные истории комсомола и сегодняшней жизни нашей славной молодежи.

К этой праздничной дате на «Мосфильме» снимаются четыре кинокартины: «Другого пути нет» (авторы сценария и постановщики А. Алов и В. Наумов) — о делегатах I Всероссийского съезда комсомола; «По ту сторону» (сценарий А. Симукова и Ц. Кин по одноименному роману В. Кина, режиссер Ф. Филиппов) — о молодых коммунистах, принимавших участие в освобождении Дальнего Востока от белогвардейцев; «Весенние ручьи» (автор сценария Е. Пермитин) — о наших современниках, участниках освоения целины; «Неоконченная легенда» (автор сценария А. Кузнецов) — о молодом рабочем, уехавшем после окончания школы на одну из крупных строек Сибири.

Среди картин, которые готовит киностудия «Ленфильм», — «Вышли мы все из народа» (по пьесе М. Светлова «20 лет спустя»); «Опора» (авторы сценария Б. Конецкий и Э. Шим) — о строителях линии электропередачи в Восточной Сибири; «Мужество» (по одноименному роману В. Кетлинской, режиссер В. Чеботарев) — о трудовых подвигах комсомола в годы первых пятилеток.

Киностудия имени М. Горького собирается отметить знаменательную дату выпуском фильмов «Добровольцы» (авторы сценария Ю. Егоров, Е. Долматовский, режиссер Ю. Егоров) — о комсомольцах—строителях метро; «Трудный путь» (автор сценария В. Розов, режиссер В. Эйсымонт) — о заводской молодежи; «Иван Бровкин на целине» (автор сценария Г. Мдивани, режиссер И. Лукинский).

На Киевской киностудии имени А. Довженко готовятся фильмы: «Если мы вместе» (автор сценария А. Андреев) — о трудовом воспитании юношества; «Земля и мечты» (автор сценария Н. Зарудский, режиссер В. Быховец) — о жизни сельской молодежи.

Фильм «Строители» (автор сценария И. Касумов, режиссер А. Ибрагимов) — о строителях нового индустриального города Сумгаита — выпустит к 40-летию ВЛКСМ Бакинская киностудия.

Комедию о молодоженах «Они искали комнату» ставит «Грузия-фильм» (авторы сценария М. Квливидзе, Р. Тархан-Мурава, при участии М. Блеймана; режиссер Т. Абуладзе).

Ереванская студия готовит музыкальную комедию «Айк Бурназян женится» (авторы сценария Р. Ерицян, М. Юзбашян, режиссер Л. Вагаршян).

На Свердловской студии ставится фильм «Ваня» по премированному на Всесоюзном конкурсе сценарию О. Стукалова (режиссеры А. Шульман, А. Дудоров).

Фильм «На диком бреге Иртыша» — об участии молодежи в строительстве Иртышской ГЭС — снимается на Алма-Атинской студии (сценарий В. Абызова и Ш. Хусаинова, режиссер А. Карпов).

Судьбе узбекского юноши, вырастающего в активного строителя новой жизни, посвящен фильм Ташкентской студии «Путь Хайдара» (авторы сценария И. Юденич и В. Липко, режиссеры А. и Е. Алексеевы).

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ПОВЕСТЬ О ПЕРВОЙ ЛЮБВИ» (Одесская студия, 1957)

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «СТРАНИЦЫ БЫЛОГО» (Одесская студия, 1957)

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «УЛИЦА МОЛОДОСТИ»
(Одесская студия, 1958)

КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«ДОМ СОЛДАТА»
(ставится
на Одесской студии)

ПУБЛИКАЦИЯ

А. Довженко

В ГЛУБИНАХ КОСМОСА

План сценария

В декабре 1954 года в Колонном зале Дома союзов на Втором Всесоюзном съезде советских писателей Александр Петрович Довженко выступил с речью.

Он говорил о межпланетных полетах. «Как известно из высказываний крупнейших ученых человечества,— сказал он,— в ближайшие сорок лет, то есть до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы... При жизни доброй половины нас, а может быть 90 процентов, эта задача будет решена. Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография. Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино! Сколько открытий ждет его в этой изумительной деятельности!»

Мы, слушавшие его выступление, не знали тогда, что Довженко сам работает над этой темой, что он захвачен и увлечен ею. А теперь уже видно, что он заглядывал вперед, и сегодня его фильм «В глубинах Космоса» касался бы тех вопросов, которые особенно волнуют нас с тех пор, как в космическое пространство были запущены первые советские спутники нашей планеты. Жаль, что Довженко не дожил до этих великих дней, о которых веками мечтали лучшие умы человечества. Он умер в конце 1956 года, так и не осуществив своего смелого замысла. В архиве его сохранились странички — краткое содержание сценария. Это беглый конспект, местами даже план, в котором очерчены только самые общие контуры будущей кинокартины. Она мыслилась Александру Петровичу как звуковая, цветная, широкоэкранная. Особую роль должны были играть в ней «немые» куски. Тут же — в первой заявке — отразились размышления Довженко, записаны его вопросы к самому себе, отмечено, о чем следовало бы еще почитать, что надлежит выяснить в дальнейших беседах с астрономами, астрофизиками, астроботаниками, какие теоретические проблемы придется уточнить для себя в процессе работы.

Возможно, что эта заявка вызовет споры: понятно. Ведь, опираясь на достижения научной мысли, талантливый художник далеко заносится в мир поэтической мечты. Размышляя о судьбах человечества и Вселенной, он пытается заглянуть в будущее, представить себе еще не исследованное наукой. Но общий замысел неосуществленного фантастического киноповествования А. П. Довженко представляет настолько большой интерес и так отвечает нашим сегодняшним мыслям, что мы решили опубликовать эти странички. Это не просто документ из архива большого художника, это как бы завещание Довженко советским художникам: помнить о завтрашнем дне и быть всегда впереди.

Как знать—может быть, кто-нибудь из советских кинодраматургов воплотит эту тему, которая так занимала Александра Петровича Довженко в последние годы его жизни!

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ

Движение сюжета в пространстве: Земля — Марс — возможно, еще одна планета — Земля.

Предполагается ошибка в расчетах при взлете. Поэтому летали восемь с лишним лет «вдогонку».

Экипаж космического корабля — три молодых советских инженера.

Один из них несчастлив в личной жизни: он и на Марсе не найдет себе забвения, ему и там будут сниться земные тревожные сны.

Разрабатывается подробно научная сторона полета, начиная с приготовления. Полет и старт. Разрабатывается величественная эпопея пребывания в Космосе.

Приблизились к Марсу. Временно превращаются в его спутника. Все ближе и ближе вокруг планеты. Разгадка каналов, морей, полюсов, растительности. Исключительное напряжение.

Посадка. Люди выходят из ракеты на новую планету.

Марс. Все главное, что можно сказать о нем и показать сегодня на цветном широком экране.

Признаки разумных существ. Где они? Какие? Может быть, они давно живут уже в самой планете, как в метро, на глубине 10—12 километров, изредка подымаясь на поверхность, как мы в стратосферу. Тогда нужно путешествие в «планету».

Каковы марсиане? Подобны карликам, подросткам или как мы? Чем отличны от нас?

Использовать в фильме земную хронику Великой Отечественной войны, великих битв, строек наших и китайских, великих собраний молодежи всего мира, разливов рек, гигантских атомных взрывов и катастроф в Японии (из фильмов).

Эти хроники можно использовать для контраста в тиши космического полета или как земную «визитную карточку» в виде демонстрации фильма марсианам.

Вспомнить Циолковского: рождение мальчика-сына и смерть сына. Восторг отца и скорбь его в Космосе. Музыка Шостаковича.

Сколько нам лет? Что мы знаем о себе? В общем, двадцать тысяч, а по сути семь-восемь тысяч. Марсиане, предположим, свой счет ведут уже примерно полтора миллиона лет.

Все сделать так, чтобы фильм не получился трагедийным.

В фильме должны быть особые дикторские тексты и особые внутренние монологи и диалоги и, как ни в одном из доселе существующих фильмов, — тишина Космоса. Она сложная. Это может быть обычная тишина или музыкальная. Может быть тишина сна: спящие несутся в Космосе, и снятся им песни и сны Земли. Тишина созерцания и самосозерцания. Тишина свободы, тишина обреченности, тишина сожаления, отрешенности от мелкого, преходящего, тишина восторга, мышления и т. д.

В сюжете должна фигурировать земная астрономическая обсерватория и астрономия другой планеты.

При помощи дикторского текста и соответствующего краткого и выразительного показа— что же происходит на Земле? Что делала Мария? Она ждала восемь лет, глядя в небо каждую ночь. Она покрылась сединой и все же оставалась юной. Время, допустим, отступило перед силою ее надежды.

Все сделать, чтобы в сценарии не было символики, а была новая поэзия, новая героика и лиризм нового мировйдения. Этот фильм — новая поэма о человеке второй половины XX века, о решении величайшей из сверхзадач человечества. В конце века человек, возможно, вылетит из замкнутой сферы солнечной системы.

Один из героев не возвратился на Землю. Он гибнет в другом мире или остается там навсегда по какой-то причине. Для кого-то торжество возвращения будет неполным. Кто-то будет смотреть в холодное темное небо без надежды уже на прилет, как и бывает и будет в жизни. Это должно придать фильму человечность.

Прочесть все, что можно, о темных спутниках звезд, то есть о планетах, которых, возможно, в нашей Галактике миллионы и наличие которых совсем по-другому рисует нам картину «народонаселения» Галактики.

Весь мир следит за полетом, все радиостанции мира, все радиолюбители, передовые ученые. Этому посвящаются астрономические конференции в Москве, Париже, Вашингтоне, в Риме. Они получают радиопередачи. Потом они узнают что «Марса на месте не оказалось». Что происходит дальше? Как протекает время?

Потом сигналы исчезли на семь с лишним лет, и все замолкло.

Но вот снова отыскался их след, снова услышали их позывные, и снова взволновался весь земной наш мир.

Попытаемся сделать еще одну почти немыслимую вещь, которая тем не менее имеет право на научное предположение: у них на ракетоплане особой конструкции съемочный телевизор. При помощи этого аппарата они передают на Землю все, что видят. Таким образом, люди на Земле видят Марс и марсиан. Здесь, на Земле, могут быть созданы удивительные сцены: созерцание, комментарии, обращение путешествующих к людям Земли и к своим близким: «Я знаю, вы только видите меня и мою артикуляцию, потому что я обращаюсь к вам с другой планеты на нашем родном языке. Но я никогда не забуду ни своих мыслей, ни потрясений, ни восторгов, и, когда я возвращусь, я повторю все, все точно, ибо этого нельзя забывать...».

По телевизору передается только изображение, ни одного звука не долетает. Но профессор Соколянский читает немую артикуляцию точно.

А какова скорость человеческой мысли? Беспредельна ли она или тоже преодолевает пространство во времени?

Разумные существа, допустим, где-то, если позволить себе эту вольность, не пользуются обычной речью. Они уже миллионы лет читают мысли друг друга. Тогда вся межпланетная, или, точнее, инопланетная, часть фильма будет немая. Все будут комментировать диктор или дикторы.

Кто они, эти разумные существа? Если их вообще там нет— это пессимистично. Если они выше нас— тысячи вопросов. Если ниже— интересно ли это? Иные? Какие иные? Такие же, как мы, — тоже надо подумать.

О каналах? Да, бесконечными лентами тянутся каналы — синие насаждения, но нет ни гор, ни пропастей. Нет наших рек, привольных, молодых, и нет наших морей. Везде, куда ни глянет глаз,— невероятный цвет, голубовато-синий или темно-оранжевый. Это совершенно другой, холодный, неуютный мир.

Надо ли показывать, как марсиане, если они живут на поверхности, как они, заметив корабль в своем странном небе, волнуются? Спешат ли они к месту старта? Или же ракетоплан садится в мертвой пустыне, и марсиане покажутся нашим путникам так же недостижимыми, как глубоководные рыбы в наших океанах? Может ли это быть?

Как решать в фильме проблему дыхания, тепла? Ведь, по нашим данным, на поверхности Марса примерно то же сегодня, что у нас на Земле на высоте 15 километров.

Если допустить самое увлекательное, что наши герои фиксируют все свое окружение и люди на Земле все это видят,— какой создается простор для мыслей! Какими жалкими и уродливыми знаками отсталости покажутся тогда еще раз колониальная политика земных империалистов, всевозможные виды и запахи разных национализмов, войн, блокад! Как раздвинется человеческий мир, все вырастет на тысячу голов, все сознание подымется на сверкающую высоту!

Может быть, все, что покажут телевизоры, неправда? Не есть ли это всеобщее безумие? Всеобщий мировой гипноз? Допустим, где-то дипломаты постановят выключить все телевизоры Земли! На полгода! Выключили... Все в порядке. Все снова стало на место.

Проходит полгода. Снова включили. И снова на всех телевизорах одно и то же — немые изображения нового мира, новых существ и наших героев среди них.

Будут показаны как участники фильма выдающиеся люди современности. Таким образом будет подчеркнута волнующая достоверность этого фантастического фильма.

Еще неизвестно, будут ли названные люди говорить что-либо по поводу необычайного зрелища в телевизоре, или мы покажем их на Всемирном конгрессе мира, или проиграем марсианам Десятую трагическую симфонию Шостаковича.

Возникнет тогда в новом качестве величайший из вопросов: что такое наша жизнь и смерть, или, правильнее, что такое бытие? Не постучится ли в каждое сознание тогда вселенское гармоническое нескончаемое единство?

И станет еще известно по ходу фильма: разумные существа поднялись культурно неизмеримо выше нас, жителей Земли, только на тех планетах, где они все пришли к коммунизму. Там же, где по тем или иным причинам это не удалось, они выродились и, опустошив свои планеты в битвах, погибли. Их погубили деспоты и глупцы.

Обратный полет на Землю. Земля с Марса. Приближение. Старт.

Откуда они возвратились? Из сказки? Возвратились из других миров туда, где они родились, где им надлежит умереть. Поэтому они стали на Земле на колени, потом легли и поцеловали ее, заплакав от счастья.

Для чего все это? Что это за фантазия? Какой в ней смысл? Можно утверждать, что это нужно для развития человечества. Это новая его творческая сверхзадача, новая поэма о вечном огне Прометея.

Эту поэму можем создать только мы, люди рождающегося коммунистического общества, и никогда — наши голливудские антиподы.

Американцы сделали уже ряд картин на космическом материале. Эти картины, переполненные сценами межпланетных войн, по сути говоря, продолжают гангстерский жанр в межпланетном масштабе. Наши враги сеют таким образом в сознании народов космический пессимизм. Несомненно, это устраивает церковь. Это американский путь к богу.

Таким образом, создание научно-фантастического фильма «В глубинах Космоса» явится великолепным ответом голливудским мракобесам. Это будет фильм разумный и радостный, прославляющий человеческий гений, а не гнетущий, не подавляющий сознание людей.

Полный увлекательнейшей зрелищности, вмещающий в себе огромные пространства, и время, и движение в пространство, то есть новое ощущение мира, он будет одинаково интересен и академикам и детям.

Москва, 14/VI 1954

В. Абызов, Ш. Хусаинов

НА ДИКОМ БРЕГЕ ИРТЫША

По размытой весенним паводком дороге мчится «газик». Мимо проносятся каменистые сопки, стройные алтайские ели и сосны...

«Газик» забрался на перевал и остановился. Из него вылез человек в меховой дохе и шапке-ушанке, сделав несколько порывистых шагов к обрыву, обернулся:

— Андрей Владимирович! Товарищ Вакулин! Где ты?

Из машины вышел высокий, худощавый человек в пенсне и котиковой шапке.

— Любуйся! Вот он, наш Иртыш.

Вакулин цепким профессиональным взглядом всмотрелся в очертания берегов. Река, стиснутая угрюмыми скалами и покрытая льдом, казалась спокойной, кроткой.

— Батыр, как говорят мои братья казахи.

— Спящий батыр.

— Спящий?..— Человек в меховой дохе на мгновение задумался, лицо его с характерными чертами казаха-степняка стало суровым.— Разбудим!— властно бросил он.— Взрывами, грохотом машин! Песнями жигитов разбудим!

— А не пора ли нам двигаться дальше, товарищ Уралов?

Уралов посмотрел на своего собеседника, усмехнулся:

— Прости, дорогой. Увлекся.

Сценарий В. Абызова и Ш. Хусаинова ставится на Алма-Атинской киностудии (режиссер А. Карпов). Творческий коллектив посвящает эту свою работу 40-летию Ленинского комсомола.

Но ехать в ту же минуту им было не суждено. Едва они подошли к машине, как с реки донесся оглушительный грохот.

— Андрей Владимирович!— радостно крикнул Уралов.— Иртыш! Иртыш тронулся!— И, схватив Вакулина за руку, он потащил его к обрыву.

Ломая и круша льды, пробуждалась от зимней спячки река. Огромные льдины, сверкая на солнце голубыми изломами, переворачивались, наползали одна на другую, с треском и уханьем обрушивались в воду.

Уралов смеялся: сила природы его восхищала, будоражила чувства.

— Разве не батыр? А?.. Смотри, смотри!

На берегу стояла баржа-пристань. Ее одним ударом разнесло в щепки. С корнем выдернуло несколько деревьев. И все это теперь мелькало в хаосе льда, воды и нестерпимо яркого солнца.

Уралов озорно сверкнул глазами:

— Посмотрим, каким ты будешь через несколько лет!

И погрозил реке кулаком.

— Что ж, посмотрим,— сдержанно произнес Вакулин.

Вспенивая воду, резво бежит по Иртышу катер. Позади поселок, раскинувшийся у самого берега, на холмах; впереди — громады скал, крутой изгиб реки.

На носу катера — Уралов и его сын, двадцатитрехлетний Жанай, такой же смуглый и широкоплечий, как и отец. Уралов возбужден, суетлив; Жанай, напротив, сосредоточенно-серьезен.

Катер сделал крутой поворот, и из-за высокого берега стало медленно выплывать огромное хозяйство строительства гидростанции.

— Бетонный завод. Эстакада! Видишь?— сказал Уралов не без гордости.— Шлюзы. Вон-вон, в скале!

— Ты мне говоришь так, как будто я здесь никогда не был.

— Ого, какой ты стал!— расхохотался Уралов и притянул Жаная к себе.— Тимофеич! — сказал он старику мотористу в форме речника.— Видал, как вымахал? Догоняет нас, стариков.

— Такое дело,— произнес моторист.— Молодым—цвести, старым— к тихой гавани грести.

— К тихой гавани?— рассмеялся Уралов.— Рано, Тимофеич! Мы им еще покажем, молодым!

По лестнице-времянке Уралов и Жанай поднялись на водосливную часть плотины.

— Уф!— облегченно вздохнул Уралов, снимая фуражку и подставляя лицо ветру.— Вот она, наша матушка-стройка.

Жанай осмотрелся. Большой, напряженной жизнью жила стройка. В котловане трещали отбойные молотки, грохотали многопудовые «Уральцы», мчались переполненные породой самосвалы.

— Из отдела главного механика ушел сменный инженер. Я оставил это место за тобой. Пойдешь?

— Меня интересует бетон.

— Подумай, сынок. Вся стройка, все механизмы будут в твоем распоряжении.

— Ты же знаешь, в институте я интересовался бетоном.

Уралов помолчал, затем произнес:

— Друс*. Оформляйся на бетонный завод.

— Я хочу взять бригаду.

— Что?!— Уралов повернулся к сыну.— С дипломом инженера — и бригаду? Что это тебе даст?

— Еще практикантом на стройках я думал: как много древесины уходит на опалубку. А почему бы не заменить ее бетонными плитами?

— Он думал!— Настроение Уралова заметно портилось.— Как будто другие не думали!

— Мало думали. А я хочу бетон в руках подержать, душу его схватить! А тогда — вперед!..

— Иди в отдел главного механика, на завод — куда хочешь! В бригаду не пущу.

— Тогда уеду на другую стройку,— твердо произнес Жанай.

Взгляды отца и сына встретились.

— Выбрось эту дурь из головы! Слышишь?! — яростно бросил Уралов; успокоившись, проворчал:— Я буду в котловане...

Короткая тень пробежала по лицу Жаная. Это проплывал один из тех огромных кранов-аистов, которые несли в своих клювах бадьи с бетоном, связки арматуры, пачки досок.

Неожиданно кто-то окликнул его:

— Женька!

Жанай повернулся. К нему подходил коренастый парень в светлой кепке и в яркой ковбойке с засученными рукавами.

— Илья!

Друзья жали друг другу руки, похлопывали по плечам.

— Здоров же ты стал!.. Когда приехал?

— Ночью.

— Гениально!.. Совсем?

Жанай непроизвольно пожал плечами. Илья заметил этот жест приятеля, хотел что-то сказать, но тот предупредил его:

— А ты, я слышал, растешь?

Илья махнул рукой.

— Э, да какой из меня комсорг!.. Идем, я тебя с женой познакомлю.

— Женился?.. Врешь!

— Идем!— Илья схватил Жаная за руку и потащил его к одному из кранов.— Эй, на кране!— крикнул он, сложив руки рупором.

Из кабины высунулась девушка в пестрой шелковой косынке.

— Новоселова? Тайка?— удивленно посмотрел на Илью Жанай.

— Была Новоселова, теперь — Хабарова...

— Тая, здравствуй! — крикнул Жанай.

— С приездом, Женя!— донеслось в ответ.

— Поздравляю!

---

* Друс—народное казахское выражение, адекватное русскому «ладно».

— Надоело!

— Что надоело? Замужем быть надоело?

— Принимать поздравления!..

Кран, угрожающе заскрипев блоками, стал выбирать трос и поворачиваться.

— Сторони-и-ись!— зазвенел над стройкой Тайкин голос.

Приятели прижались к перилам — мимо них пронеслась бадья.

— Вот сумасшедшая!— с напускной строгостью сказал Илья и повернулся к Жанаю.— Ты куда?

— В котлован. Я ведь не один. С отцом.

Уралов, окруженный группой строителей, шагал по котловану, где готовился фронт бетонных работ.

— Экскаватор Алексеева стоит! Почему стоит?— кричал он, перекрывая шум механизмов.— Взрывники бездельничают!

— А бетонщики?— вмешался в разговор брат Ильи Хабарова Степан, тридцатилетний человек в брезентовой куртке и резиновых сапогах.— На Доску почета вывесили, а работу не дают! Кто будет платить за простой? Кто?

— Друс, Хабаров.— Уралов повернулся к невысокому плотному человеку с маленькими бегающими глазками.— Ты что, Альжанов, собираешься начать кладку бетона зимой?

— Что делать, Токе!*—вздохнув, произнес тот.— Главный инженер приказывает выбирать скалу вручную...

— А без него ты не можешь рискнуть?

— Мм... могу. Только...

— Взрывай!

— А трещины не будет?

— Где? В скале?

Альжанов усмехнулся.

— Между вами и Вакулиным.

— Не тебе об этом заботиться. Взрывай!

Альжанов кивнул Степану, и тот бросился к взрывникам, лениво покуривающим у основания бетонного блока.

— Раскольников! Готовь шпуры!

— Обед скоро, Степа,— посмотрел на часы бригадир.

— Ему деньги в карман лезут, а он... Живо, хлопцы, живо!..

Когда в котловане вспыхнули первые фонтаны взрывов и по скалистым берегам запрыгало упругое эхо, Уралов воскликнул:

— Люблю эту музыку!

— Не вовремя ты это затеял,— сказал Жанай.

— Ну да, — не поворачиваясь бросил, Уралов.— Рабочие скалу вручную скребут, инженеры лезут в бригады... Что же, по-твоему, мы должны строить станцию двадцать лет?..

В котловане снова загремели взрывы.

---

* Токе—у казахов принято обращаться к старшим, уважаемым людям в сокращенной, ласковой форме: Тохтар—Токе.

Вакулин, сухой и бесстрастный, с неизменным пенсне на носу, стоял в заваленной чертежами, схемами, книгами комнате своего небольшого особняка и, барабаня пальцами по оконному стеклу, прислушивался к взрывам, доносящимся с реки.

Хлопнула дверь.

Вакулин обернулся: в комнату входил Уралов.

— Оправдываться пришли?

Уралов хитрил, тянул время, без тени смущения ополаскивая стакан из-под молока, который он взял со стола, накрытого газетой.

— Ну и живешь же ты, надо сказать... Женился бы, что ли. Или домработницу завел. Хочешь, найду молодую вдову?

— Долго ли это будет продолжаться?

Уралов выпил воды, сел.

— Сроки, сроки! Они не мной утверждены.

— До скального основания остались сантиметры! Перемычка напряжена до предела! А вы... вы канонаду устраиваете!

— Ничего же не случилось...

— Может случиться!

Вакулин торопливо затянул галстук, надел брезентовую куртку.

— Куда?

Вакулин промолчал.

— Не сердись, Андрей Владимирович,— простодушно сказал Уралов, поднимаясь.— Успеем на стройку... Да погоди же!— нетерпеливо проговорил он, боясь, что его перебьют.— Зашел бы сегодня ко мне. Сынок приехал...

— Женя?— Лицо Вакулина стало по-стариковски добрым.

Уралов кивнул.

— Посидели бы, поговорили. Надо как-то парня пристроить.

— Пристроить!— усмехнулся Вакулин.— Ваш сын не из тех, кого надо пристраивать.

Уралов поднялся, сделал несколько шагов по комнате.

— Хочет взять бригаду. Понимаешь?

— И вы расстроены?

— Зачем тогда он шел в институт?!

Вакулин покачал головой:

— Слишком много у нас инженеров дипломированных, а не по существу. Не мешайте сыну, Тохтар Уралович. Все идет, как надо.

Над Иртышом снова прокатился гул.

— Опять?!— лицо Вакулина перекосилось от ярости.

Уралов рассмеялся:

— Это гроза!..

Люблю грозу в начале мая, —

с чувством декламировала совсем еще юная, черноокая девушка, стоя на носу парохода, идущего вверх по Иртышу,—

Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом!..

— Ты, Райхан, фантазерка,— насмешливо сказал долговязый парень с тонкими усиками.— Во-первых, сейчас не май, а июль, во-вторых, небо впереди не голубое, а...

— А, в-третьих, четвертых и пятых,— повернулась к нему Райхан,— ты, Мирвакас, дикарь!

Стоявшие вокруг них парни и девушки рассмеялись.

— Что ты понимаешь в грозе? Гроза — это... Девочки, помните, как нам Мария Васильевна объясняла?.. Гроза — это стихия, поэтический символ тревоги и борьбы.

— Учитель физики говорил не так,— сказал Мирвакас.— Гроза — явление природы...

— Ты сам—явление природы! — перебила его Райхан и неожиданно обратилась к старику, скромно сидящему на самодельном чемоданчике:— Вот скажите, что такое гроза?

Посмотрев туда, где на свинцово-черном небосклоне рвались тонкие нити молний, старик сказал:

— Не знаю, какой это... как его...

— Символ!— подсказал Мирвакас.

— Вижу я, молоды вы очень, ребята... Да-а... Вот у меня тоже два сына: Илья, значит, и Степан. Хабаровы наша фамилия...

— Не отклоняйтесь, папаша!

Хабаров, бросив на Мирвакаса недружелюбный взгляд, закончил свою мысль:

— Так вот, на стройке они, должно быть. А на стройке теперь дождь, грязь по самое горло, а ветер такой, что у кранов стрелы валит. Да-а... Одним словом, ребята, тяжело в грозу на стройке. Страх как тяжело!

И сразу: мощный фонтан воды неподалеку от перемычки.

Вода, разливаясь по котловану, смывала доски, бревна, заготовки опалубки.

Люди — грязные, промокшие до нитки — вытаскивали в безопасные места стройматериалы, автомашины с заглохшими моторами, буровые установки. По перемычке, сверля огнями темноту, мчались самосвалы.

На перемычке остановился «вездеход». Из него не спеша вылез Альжанов, тотчас же столкнулся с Вакулиным.

— А я думал, что вы вовсе не приедете,— не без сарказма произнес главный инженер.

— Машина застряла, Андрей...

— Лжете!— оборвал его Вакулин.— Придется вам отвечать.

— Почему я должен отвечать?— звонким фальцетом крикнул Альжанов.— Уралов распоряжается, а я отвечай?

— За участок несете ответственность вы, а не Уралов. И вообще,— добавил он, поворачиваясь к бегущему навстречу Илье,— лавры будем делить потом.

— Не ложится порода на дно!— крикнул Илья.— Выносит!

— Опустите в промоину две-три бадьи. С бетоном!

— Гениально!— воскликнул Илья и бросился на плотину...

Группа строителей с тревогой следила за тем, как по гребенке плотины размеренными толчками двигался портальный кран.

— Давай, давай, давай!— кричал Уралов, задрав голову вверх.

С тревогой следил за движением крана Жанай.

— Все равно до промоины не дотянет,— произнес чей-то голос за его спиной.

Жанай обернулся — это был Степан Хабаров.

— И кран угробят, и сами угробятся!

— Молчи, Степа!— стиснул его руку Жанай.

— Еще, еще давай!— продолжал кричать Уралов...

... Закусив пухлые девчоночьи губы, Тайка продолжала подавать свою стальную махину к самому краю пропасти. Свирепо выл в оснастке ветер, раскачивались электролампы.

— Еще немного, Тая, чуть-чуть,— говорил ей Илья, высунувшийся из кабины.— Стоп!

— Давай, давай, давай!— доносилось из котлована.

— Хватит!— скомандовал Илья.— Что ты делаешь?!

— Молчи!— сквозь зубы бросила она.

Кран рывками двигался вперед. До конца рельсов оставалось пять метров, четыре, три...

— Тайка, сорвемся!

Но маленькие женские руки продолжали упрямо сжимать рычаги.

— Сто-оп!— донеслось снизу.

Тайка откинулась на спинку сиденья, закрыла глаза. Но с плотины уже летело:

— Эй, на кране! Вира! Вира давай!..

... Огромная бадья, наполненная бетоном, замерла над промоиной. К ней потянулись десятки рук. Вода хлестала по лицам людей, сбивала их с ног. Но они, цепляясь друг за друга, упрямо двигались вперед.

Уралов взмахнул рукой. Кто-то крикнул: «Сторонись!»,—и бадья, ломая струю фонтана, накрыла промоину.

— «Результате произведенных котловане взрывов неблагоприятной погоды перемычка дала течь точка,— читал Уралов, сидя после бессонной ночи в грязном плаще и фуражке в своем служебном кабинете,— брешь заделана точка считаю своим долгом поставить известность главк срыве сроков работы основных сооружениях точка крайне необходим приезд специалистов гидропроекта практической помощи...». Что же ты хочешь?— поднял он воспаленные глаза на Вакулина.— Чтобы мне влепили еще один выговор? Или с работы сняли?

— Ни того, ни другого. Я хочу знать степень готовности стройки к очередным работам. Мне одному с этим не справиться.

— Хитришь, аксакал!

— Товарищ Уралов!..

— Друс. И все-таки телеграмму я не подпишу.

— Тогда она пойдет за моей подписью.

Уралов вскочил, сбросил с себя плащ.

— Пойми меня правильно,— помолчав, глухо сказал он.— Почему я пошел на риск?.. Сердце кровью обливается, когда подумаешь, в каком положении стройка. Нехватка рабочих, стройматериалов, жилья...

— С этого и надо было начинать. Будет жилье — будут рабочие.

— Нет, я прав. Я влез в плотину. Я стал объектом союзного значения... Вот скажи,— заговорил он быстро и горячо,— дали бы мне столько техники и материалов, если бы я занимался строительством жилья? Нет!

— Да.

— Нет, нет! А я хотел строить ГЭС. И мы строим ее!

— Дорогой ценой. Сегодняшняя ночь показала.

Уралов в гневе скомкал листок с телеграммой...Вакулин молча разжал его руку, положил телеграмму на стол.

— И вот еще что, товарищ Уралов: я не хочу, чтобы участком основных сооружений командовала тряпка.

Уралов усмехнулся.

Неожиданно зазвонил телефон.

— Да? Пароход с комсомольцами?.. Успею — приеду... Друс.

Уралов положил трубку, оглянулся, но Вакулина в кабинете уже не было. Он потер ладонью небритую щеку, заметил листок с текстом телеграммы, взял его, перечитал и нажал кнопку звонка.

Вошла секретарь — пожилая, интеллигентного вида женщина.

— Прошу перепечатать. И побыстрей!..

Пароход коснулся причальной стенки, и хлынула, потекла на берег людская волна.

Илья, забравшись на бочки, кричал:

— Кто приехал по путевкам комсомола — становись сюда!..

— Сынок,— шутливо сказал Хабаров, проходя мимо Ильи вместе с Райхан, едва тащившей чемодан и большой арбуз, оплетенный бечевкой.— А мне куда прикажешь становиться?

— Батя!— Илья спрыгнул на землю.— Тебя и не узнать!

— А как же! Я, Илюха, на курорте двадцать лет сбросил, да-а...

Откуда-то вынырнула Тайка, а следом за ней появился и Жанай. Илья между тем скрылся в толпе.

— Папа?!— бросилась Тайка на шею старику.— Почему вы не дали телеграмму? В Алтайске бы встретили.

— Подумаешь, посол какой!.. Погоди-ка. Кто это? Женя, ты?

— Вроде,— рассмеялся Жанай.

— Молодцом! Да-а...— Вспомнив о Райхан, спросил:— Альжанова тут случаем нет?

— Потащится он вам на пристань!— бросила Тайка.

— Тихо, дочка.

— А что? Не так?

— Да замолкни! К нему тут племянница приехала.

— И вовсе не к нему! А на стройку!— вспыхнула Райхан; встретив удивленный взгляд Жаная, она схватила чемодан и арбуз и пошла туда, где толпились приехавшие.

— Подсобите ей,— проговорил Хабаров.— Чудачка! Арбуз тащит из самой Алма-Аты!

Жанай и Тайка бросились к Райхан.

— Ты, подружка, не обижайся,— сказала Тайка, берясь за ручку чемодана.— Что думаю, то и говорю... Как тебя звать?

— Райхан.

— Рая, значит... А меня Тайка.

— Разрешите?— Жанай попытался было взять из рук Райхан арбуз, но девушка с силой дернула его на себя; бечевка лопнула, арбуз упал и разбился.

Райхан бросила на Жаная уничтожающий взгляд. Он растерянно присел на корточки, попытался было собрать куски арбуза.

— Когда что-нибудь бьется— к счастью,— улыбнувшись, сказала Тайка.

— Что?— Жанай поднялся, но, наступив на куски арбуза, поскользнулся и чуть не упал.

Тайка расхохоталась. Рассмеялась и Райхан.

— Так ему и надо! — бросила она.

— Кому?

— Альжанову! Обойдется и без арбуза.

Жанай поднял на плечо чемодан Райхан и пошел вперед.

Девушки приотстали.

— А мне Федор Николаевич рассказывал о тебе,— сказала Райхан.— На кране работаешь, да?

— Ага.

— Завидую!

— Вот еще!— фыркнула Тайка.— Поучишься месяца два, не хуже меня будешь работать.

— Правда?— Райхан даже приостановилась.

Жанай, перекладывая чемодан из руки в руку, улыбаясь, сказал:

— Вам не в крановщицы надо идти, а в артистки.

Райхан насмешливо посмотрела ему в лицо, отобрала чемодан.

— Спасибо за совет!.. До свиданья, Тая,— и двинулась в сторону поселка.

Жанай растерянно смотрел ей вслед. Тайка рассмеялась:

— Ну и характерец!..

Альжанов — с полотенцем на шее, в домашнем халате — полоскал содовой водой горло. С первого этажа доносились монотонные арпеджио — по-видимому, кто-то учился игре на пианино.

— Эй, Фатима!— раздраженно крикнул он на всю квартиру.— Когда она перестанет действовать на нервы, эта Сагатайка?

В дверях появилась высокая, довольно красивая женщина с резкими чертами лица.

— Когда мы переедем в отдельный дом.

— А-а-а,— продолжал полоскать рот Альжанов.— Болит. Ай как болит!

Фатима отобрала у него стакан, выплеснула воду в раковину.

— Думаешь, у меня нет нервов?

Поморщившись, Альжанов двинулся в другую комнату. Фатима неотступно следовала за ним.

— Еще в Алма-Ате я поняла, что тебя провели. «Будете главным инженером! Особняк вам дадут!» Как же!..

— Да замолчи ты!— топнул ногой Альжанов.

— Зачем кричишь?!— вспыхнула Фатима.— Зачем кричишь?

— Перестань!— Альжанов круто повернулся к жене.— Я виноват, что этот старик не уходит на пенсию? Скажи, виноват?

Кто-то постучал в наружную дверь.

— Врач. Открой.

Фатима вышла в переднюю. Альжанов лег на тахту, лицо его приняло скорбное выражение.

Но Альжанов ошибся. Это была Райхан.

— Кого нужно?— сердито спросила Фатима.

— Тетя, не узнаете меня? Я Райхан Смаилова... Из Алма-Аты,— смущенно добавила она.

Фатима впустила Райхан в переднюю, закрыла за ней дверь и, ни слова не сказав, прошла в комнату, где был Альжанов.

Райхан поставила на пол чемодан, повесила на вешалку пальто.

— Эй, Райхан!— услышала она голос Альжанова.— Где ты там?

Девушка вошла в комнату, робко остановилась у самого порога.

— Здравствуйте, агай*.

— Здравствуй, здравствуй,— стараясь быть добродушным, проговорил Альжанов.— Как ты нас нашла? Фатима, дай ей стул.

Райхан села на кончик стула, спохватившись, достала из сумочки письмо и передала его Альжанову.

— Потом прочитаю. Зачем приехала? Расскажи.

— На работу, агай.

— А почему в институт не пошла? Училась плохо?

— Нет, агай... Весь класс приехал. И я с ним.

— Так-так... Ну, а кем ты хочешь работать?

— Крановщицей, если возьмут.

— Ой-байяу!* Дочь кандидата наук Смаилова—и крановщицей!

— А вы не смейтесь! — вспыхнула Райхан.— Сказала— значит буду!

— Так, так... А где жить собираешься?

— Пока у вас.

Фатима бросила на Альжанова достаточно выразительный взгляд. Райхан перехватила его.

— А если вам не нравится, уйду в общежитие!

— Что ты, что ты!— Альжанов даже приподнялся.— Жалко, что ли? Живи. Эй, Фатима, приготовь-ка нам чайку!..

Жанай и Илья шли по плотине.

— Смотри-ка,— кивнул на один из блоков Илья,— мой братень бригаду принимает. Спустимся?

Степан и несколько кадровых рабочих стояли перед группой парней, среди которых был и Мирвакас.

— Бетонщиками хотите стать?— говорил снисходительно Степан.— А вы знаете, что это за зверь такой, бетон? Скажи мне, вот ты, с усами... Как фамилия?

---

* Агай—дядя.

** Ой-байяу! — восклицание, выражающее удовольствие или неудовольствие.

— Мирвакас Кирабаев.
— Ну?
— Бетон — это... строительный материал...
— Верно, материал, а не каша с маслом!— Степан подмигнул своим рабочим.
— ... который состоит из цемента и... арматуры.
— Арматуры!— расхохотался Степан.— Бог ты мой, из арматуры!..

Парни угрюмо смотрели на Степана, молчали. А он, не замечая остановившихся позади него Жаная и Ильи, продолжал:

— Вот что, хлопцы: вы хоть и ученый народ, но работать мне с вами не с руки. Мне план выколачивать надо. Ясно?

— План! — не выдержал Илья.— Деньги тебе надо выколачивать, а не план!
— А хотя бы и так. Вот сядет вам на шею жена, дети, тогда...
— Поговорил?— перебил его Жанай.
— Поговори теперь ты, а я послушаю.
— Послушай,— усмехнулся Жанай и тотчас же обратился к новичкам.— Будете со мной работать? Я тоже строитель молодой. У некоторых из вас даже преимущества есть...

— В чем?— спросил Мирвакас.
— Да хотя бы вот... в усах!

Парни повеселели.

— Учиться будем, работать будем. А через месяц-другой бригаду Хабарова на соревнование вызовем.

Степан свистнул.

— А что? Вот возьмем, да и вызовем!
— Правильно!— воскликнул Илья.—Комитет комсомола поможет!
— Решено!— сказал Жанай.— Так с чего же мы начнем?

Над стройкой взвыла сирена.

— С обеда!— крикнул Илья.

Парни рассмеялись, направились вслед за Жанаем и Ильей к лестнице.

Тайка спустилась с крана, смотрела, как неумело и медленно спускается по отвесной лестнице Райхан.

— Не торопись, успеем.

Райхан спрыгнула с последней ступеньки, одернула комбинезон.

— Голова не кружится?— спросила Тайка, когда они уже шагали по плотине.
— Что ты!— гордо вскинула голову Райхан.
— А у меня первое время кружилась,— чистосердечно призналась Тайка.

Они подошли к лестнице-времянке.

— Ты иди, Рая...
— А ты?
— Спускаться да подниматься! Лень!— рассмеялась Тайка и направилась к одной из неширокиx балок, перекинутых с одной части плотины на другую.

Райхан не успела сообразить, в чем дело, как Тайка, махнув ей рукой, не спеша двинулась по балке. Шла она так легко и свободно, как будто внизу не было леденящей душу пропасти. Минута — и Тайка уже была на другой стороне.

— Что стоишь? — крикнула она.— Да куда ты?— с тревогой бросила Тайка, видя, что ее подруга хочет сделать то же, что только что сделала она сама.

Но Райхан не слушала ее. Плотно сжав губы и стараясь не смотреть вниз, она двинулась по балке. Дойдя до середины, не выдержала, посмотрела под ноги, тихо вскрикнула и пошатнулась.

Стройка замерла. Десятки, сотни лиц со страхом следили за девушкой.

— Садись!— крикнула Тайка.— Садись и не смотри вниз!..

— Вот дура! — тихо произнес Жанай и, оставив своих товарищей, бросился на помощь.

Шаг, второй, третий... Девушка лежала на балке, вцепившись в закраины побелевшими пальцами. Жанай с трудом оторвал ее от металла, повернул к себе лицом.

— Райхан?!.. Спокойно. Так. Обними, обними меня. Ну.

Подняв девушку на руки, он осторожно перенес ее на плотину. Их тотчас же обступили строители. Появился Альжанов.

— Ты зачем туда полезла? — набросился он на Райхан.— Слава аллаху, что все так кончилось!

— Аллаху!— фыркнула Тайка.— Слава Жене Уралову.

— А ты помолчи, коза!— крикнул Альжанов.— Ты во всем виновата! Ты, ты! Я этого так не оставлю!

— Да замолчите же!— нетерпеливо прошептала Райхан.— Стыдно за вас!

— Стыдно? Хо, ей за меня стыдно! Видали?.. Сегодня же напишу письмо твоему отцу, и ты уедешь! Нечего тебе тут...

Райхан бросила на Альжанова такой выразительный взгляд, что он осекся. Опустив голову, она прошла мимо Жаная и, схватив Тайку за руку, побежала вместе с ней по плотине.

— Будет дело,— вздохнул Илья.— Дьявол!..

Уралов вошел к себе в дом, повесил на вешалку плащ и фуражку, подошел к зеркалу. Из кухни вышла его жена Дарья, пожилая женщина с простым русским лицом.

— Что так долго? Два раза обед подогревала.

— Не буду я обедать, Дарья.

— Как так не будешь?

— В столовой был. Сыт.

— Ну куда это годится? Что у тебя дома своего нет?

— Ладно, мать, не ворчи. Дома наш... бригадир?— кивнул он на дверь в столовую.

— Дома,— вздохнула Дарья.

Жанай с аппетитом уплетал отбивную. Уралов сел за стол и в упор посмотрел на сына.

— Аппетит у тебя что надо!— усмехнулся он.

— Хорошо поработаешь—хорошо и пообедаешь,— в тон ему ответил Жанай.

Уралов сердито двинул стулом, поднялся.

— Чего ты добиваешься?! — грозно произнес он.

Жанай невозмутимо продолжал свое дело.

— Я с тобой говорю или нет?

Жанай не спеша вытер губы салфеткой.

— Поговорим. Только спокойно.

— Он меня учит, как с ним говорить!.. Вот что, дорогой, хватит, довольно! Я не хочу, чтобы вся стройка говорила мне: «А ваш сын — трус. Ответственности боится!»

— Кто это говорит?

В комнату бесшумно вошла Дарья, стала собирать посуду со стола.

— Кто это говорит? — настойчиво повторил Жанай.

— Ну, скажем, Альжанов...

— Это еще не стройка...

— Может быть, и я — не стройка?

— Женя, Тохтар! — примирительно сказала Дарья. — Не дело ты затеял, сынок. Ей-богу, не дело. Степан Хабаров вон семь классов кончил, и то метит в прорабы. Видно, не знаешь ты, что это такое — образование...

— Верно, верно, Дарья...

— Перед тем как поступить в институт, — кивнула она на мужа, — твой отец камни ворочал, землю на спине таскал...

— Пятнадцать лет! — подхватил Уралов. — А когда защитил диплом, на крыльях летел домой.

— Чтобы летать, надо научиться ходить по земле, — в голосе Жаная появились ураловские нотки. — И я научусь! Буду бригадиром, мастером, прорабом! Год, два, десять!..

— Для чего? — насмешливо спросил Уралов.

— Для того чтобы не было таких авралов, как у тебя!

Уралов стукнул ладонью по столу:

— Мальчишка!..

Райхан нажала на один из рычагов, и кран, выбирая трос, вздрогнул.

— Не спеши. Так, так, — говорила за ее спиной Тайка. — Стоп. Теперь поворачивай. Да не туда!

Райхан торопливо нажала на другой рычаг.

Стрела медленно пошла в противоположную сторону.

— Трави!..

Снизу донеслось:

— Сто-оп!

Райхан откинулась на спинку сиденья, тыльной частью руки вытерла капельки пота на висках.

— Думаешь, просто? — улыбнулась Тайка. — Самое главное — не напрягайся. Работать надо легко. Понимаешь?.. Дай-ка я сяду.

Райхан умоляюще посмотрела на своего учителя.

— Только один раз. Можно?

— Узнают — влетит мне за тебя, — проворчала Тайка. — Ну ладно, покрути...

Бадья, спущенная Райхан в блок, раскрылась. Медленно растекалась бетонная масса. Жанай подошел к Мирвакасу.

— Экономь движения. Вот как надо, — сказал он, отбирая у него лопату. — На одном месте долго не стой. Влипнешь, как муха в мед...

Сверху спустился Хабаров старший.

— Осваиваемся?— спросил он, окидывая взглядом блок.

— Осваиваемся,— пробормотал Мирвакас и отвернулся.

Старик вместе с Жанаем осмотрел опалубку, на ощупь попробовал вязкость бетона.

— Ползет бетонец, да-а... За опалубкой следи. Как бы не расперло.

В блок снова опускалась бадья.

— Берегись!

Бетонщики стали расходиться. Но Мирвакас, должно быть, не услышал команды и продолжал работать.

— Эй, друг!— крикнул ему невысокий юркий бетонщик из «старичков».— В сторону!

Мирвакас поднял голову: бадья надвигалась прямо на него.

— Беги!

Мирвакас попытался было сделать шаг в сторону, но не так-то легко это сделать, находясь в твердеющем бетоне. Он дернул ногу, но бетон крепко схватил сапог. Не удержав равновесия, Мирвакас упал.

— Вира!— вне себя крикнул Хабаров.— Стоп!

— Сто-оп! Вира!— тревожно передала на кран сигнальщица.

— Что делаешь?!— Тайка грубо столкнула Райхан с сиденья, вцепилась в рычаги.

Кран, заскрипев блоками, качнулся.

Бадья замерла в двух метрах над побледневшим Мирвакасом.

Тайка посмотрела на растерянную Райхан, улыбнулась.

— Не обижайся, подружка. В нашем деле медлить нельзя. А вдруг человек под грузом?

Хабаров поднял лопату Мирвакаса, помог подняться ему самому.

— На, закури.

— Не хочу!— надрывно крикнул Мирвакас, отталкивая руку старика с папиросой.— Ничего я не хочу! Я приехал сюда учиться, профессию получить! А меня рабочим! После десятилетки!

— Погоди, сынок. Не ерепенься. Легкая жизнь, она только в книжках бывает... Да стой, куда ты?

— Эй, Мирвакас!—крикнул Жанай.—Куда?

Но Мирвакас продолжал подниматься по лестнице.

Тайка высунулась из крана.

— Эй, на сигнале! Что там?

— Парень тут!.. Новенький!..— Но сигнальщица не успела закончить, потому что из блока донеслось: «Вира!..»

— Жанай,— тихо произнесла Райхан.

Тайка неожиданно рассмеялась.

— Ты что?— покосилась на нее Райхан.

— А крепко ты тогда в него вцепилась! Думала, что в жизнь не отпустишь... Нравится?

Райхан сделала вид, что не расслышала ее вопроса.

Кран остановился.

— Хочешь, затащим его на танцы?

— А пойдет?

— Илью на него напустим.

— Когда?

— Вот чудачка— сегодня же!

— Тайка! Таисья!—донеслось снизу.

— А вот это голосок моего благоверного,— сказала Тайка и высунулась из кабины.— Что, милый, соскучился?— насмешливо спросила она.

— В семь часов в комитет комсомола!— объявил Илья.

— Зачем?

— Узнаешь!— бросил он и тотчас же зашагал прочь.

— Вот тебе и танцы!— совсем невесело рассмеялась Райхан.

В комнате, где заседал комитет комсомола, было душно, накурено. Тайка, опустив глаза, пристроилась на кончике диванного валика, у самой двери.

Говорил Илья — строго, стараясь не глядеть на Тайку.

— Прогуляться по балке — это раз плюнуть для тебя. Ты к высоте привыкла. Но ты забыла, что на стройке ты не одна?.. Не-ет, товарищи, не такие примеры мы должны показывать молодым строителям...

Дверь тихо скрипнула. Тайка подняла голову, улыбнулась — в узкой щели показалось лицо Райхан.

— Кто там?— строго спросил Илья.

Тайка состроила серьезную мину, и дверь закрылась, но не совсем плотно.

— Заявление начальника участка Альжанова считаю правильным. Предлагаю дать Хабаровой выговор, чтобы другим неповадно было!— закончил Илья, перекрывая шум голосов.

— За что?!— крикнула Тайка.

— Строгача ей!

— Подумаешь, провинилась!

— Илья, а помнишь, как ты спустился в блок в бадье?

— Тогда он комсоргом не был!

Шум. Смех. Неожиданно для всех в комнате появилась Райхан.

— Я виновата во всем. Я, я, а не она!

— Альжанова, выйди!— крикнул Илья.

— К вашему сведению, я не Альжанова.

— А кто же?— хихикнул кто-то.— Может, Уралова?

Райхан метнула взгляд в ту сторону, откуда донесся голос.

— Моя фамилия Смаилова!

— Смаилова, выйди!— сказал Илья.— Вечно лезешь, куда не надо... Выйди! Кому говорят?

— Это же нечестно!— сквозь слезы крикнула Райхан и хлопнула дверью.

Ударами кулака по столу Илья восстановил порядок.

— Кто за то, чтобы Хабаровой объявить выговор?— и первый поднял руку.

Тайка поднялась и медленно пошла к выходу.

— Большинство,— подытожил Илья и тотчас же отвернулся к окну.

— Илья,— сочувственно дотронулся до него бетонщик из бригады Жаная.

— Да иди ты к черту!

— Пожалуйста!— пожал плечами тот.

— Агай!— гневно сказала Райхан, входя в комнату, где с газетой в руках сидел Альжанов.— Зачем вы написали заявление в комитет комсомола?

— Что ты на него кричишь?— налетела на нее сзади Фатима.

— А с вами не разговаривают!— отрезала Райхан.— Зачем?— повернулась она к Альжанову.

— Ты живешь в моем доме, поэтому я несу за тебя ответственность перед твоим отцом.

— Я освобождаю вас от этой ответственности!

Райхан выбежала в другую комнату, вытащила из-под кровати чемодан и стала торопливо складывать в него вещи.

— Райхан,— послышался сзади нее голос Альжанова.— Ты делаешь глупости, и я не позволю тебе самовольничать!

— Перестаньте кривить душой! Неужели я не вижу, как вы и ваша Фатима радуетесь, что я ухожу!— она щелкнула замочками, схватила чемодан.— Я думала, агай, что вы порядочный человек, а вы, оказывается... Противно!— сорвав с вешалки пальто, она выскочила на лестничную площадку.— Прощайте!— И хлопнула дверью перед самым носом Фатимы.

Илья все еще сидел в комитете комсомола, когда к нему зашел Уралов.

— Ну что?

— Выговор.

— Друс.

— Друс, друс!— вскочил Илья.— Не виновата она! И вообще...

— Что «вообще»?— Уралов насмешливо посмотрел на Илью.

— Какой из меня секретарь? Мое дело — арматура, опалубка, бетон! Посмотрите на мои руки — я же рабочий!

— А, по-твоему, комсомольские работники — одни конторщики? Это ты брось, Хабаров. Раз выбрали — значит, надо... Надо! Не думал, что ты такой слабонервный...

Илья сжал кулаки.

— Да еще и в такой момент, когда парторг в больнице...

— Ну да! Пока парторг вылечит ногу, мне тут шею сломают!

— Не сломают! Она у тебя крепкая,— усмехнулся Уралов.— И вот еще что,— вполне серьезно добавил он.— В душе каждого человека тоже арматура есть. И ее надо крепить. Так что работа для твоих рук... Ну!— ободряюще произнес он и положил руку на его плечо.— Дело есть, Хабаров,— сказал он, садясь за стол.— Ты знаешь, что Вакулину скоро шестьдесят?

— Ну и что?
— Надо бы материалы к награждению подготовить. Возьмешься?
Илья взволнованно воскликнул:
— Да я для него!..
— Друс. Альжанов тебе поможет.
— А он тут при чем?— Илья покосился на Уралова.
— Член партбюро все-таки.
— К какому же ордену, Тохтар Уралович?
— Ленина.
— Гениально! Сделаю.
Уже в дверях Уралов предупредил:
— Только об этом ни слова. Никому. Понимаешь?

Жанай взволнованно говорил:

— Скоро месяц, как я на стройке. И каждый день одно и то же: там — прорыв, там — нехватка. Ну, а кто-нибудь думает о том, как мы будем вести новую стройку?

Вакулин слушал его, глядя в открытое окно, в ночь.

— Возьмите моего отца — почему он не хочет меня выслушать? Неужели в этой фантазии нет ни капли смысла?— толкнул Жанай пухлую папку, лежащую на столе.— Да ведь из бетона не только облицовку — самолеты делают, скульптуры лепят!.. Судя по всему, отец и к другим предложениям относится не лучше.

— Это несправедливо, Женя.

— Так почему же нет у него времени выслушать меня?

Вакулин улыбнулся:

— Потому что вы его сын. А для отцов сыновья и в пятьдесят лет — несерьезные мальчишки... Успокойтесь. Ваше предложение мы рассмотрим. Обещаю.

В передней раздался звонок. Вакулин вышел.

— Извини, дорогой, за позднее вторжение,— услышал Жанай голос отца.— Дела!.. Стаканчика чайку у тебя не найдется?.. Радуйся!— насмешливо произнес Уралов.— Бригада из Гидропроекта выезжает. А меня вызывают в Москву. Вот так...

Уралов вошел в комнату, где сидел Жанай.

— А-а, мой бригадир! Все-таки водишь дружбу с инженерами?

Жанай поднялся.

— Подожди. Вместе пойдем.

Уралов заметил лежащую на столе папку, потянулся к ней, полистал чертежи и записи.

— «Безопалубочная кладка бетона...».— Уралов захлопнул папку, не без обиды сказал: — Пришел советоваться?

Жанай молчал.

— Не мог со мной поговорить?

— Ты же сам не захотел этого...

Уралов сердито оттолкнул папку.

В дверях с электрочайником в руках появился Вакулин.

— Не время нам сейчас говорить, отец. Поздно. А мне в первую смену заступать... Спокойной ночи, Андрей Владимирович.

— Видал?— кивнул Уралов на дверь, в которую вышел Жанай.

— Не обожгитесь,— предупредительно произнес Вакулин, пододвигая Уралову стакан с чаем.

Уралов невесело усмехнулся, кивнул на папку с чертежами.

— Что-нибудь дельное?

— По-моему, да.

— Какого же черта он залез в бригаду?! Ч-черт!— вскочил Уралов, обжегшись чаем.

Жанай вышел на пустынную улицу. Свернув за угол, он замер: прямо по мостовой торопливо шел Илья.

— Илья!

Илья остановился.

— Куда?.. Что случилось? Ты можешь сказать?

— Тайка... ушла.

— Как? Куда?

— А я знаю? Собрала тряпки и... нет ее. Нет! Идем к Альжановым.

— Почему к Альжановым?

— Потому что с ней была... как ее?

— Райхан?

— Ага... Ну?— нетерпеливо крикнул он.

Жанай помедлил мгновение и бросился догонять Илью.

Но напрасно друзья искали Тайку и Райхан у Альжановых. Девушек там не было. Они сидели на огромном камне-валуне у самого Иртыша и пели. И грустная песня их низко летела над посеребренной волной.

— А вот ты... ты зря ушла,— сказала Райхан, не глядя на поющую подругу.— Что ты этим доказала? Смешно!— И она стала вторить Тайке.

— Кому смешно, а мне обидно. До слез обидно!

— Наверное, мучается теперь...

— Ну и пусть! —И Тайка снова начала петь.

С откоса слетел камешек. Тайка вскочила.

— Он!— И не успела Райхан сообразить, в чем дело, как она змейкой скользнула в тень от нависшей над рекой скалы.

С откоса один за другим сбежали Илья и Жанай.

— Где Тайка?— крикнул Илья.

Райхан молчала.

— Она была здесь!

— Что ты ко мне пристал? Не видела я ее — вот и все.

— Так я тебе и поверил!

— Верь не верь, а нет ее здесь.

И вдруг — голос Тайки:

— Илья!..

Илья бросился на голос жены. Райхан рассмеялась.

— Тая! Где ты?— искал ее в скалах Илья.

Жанай подошел к Райхан. Она смущенно опустила глаза, лукаво произнесла:

— А вы кого разыскиваете?

Он взял ее за руки и притянул к себе.

Над рекой, будоража волну и неприступные берега, летела песня. И в эту песню серебряным бисером вплетался счастливый смех Райхан.

Ровно в девять Вакулин — выбритый и свежий, несмотря на свой преклонный возраст,— сел на стул в своем кабинете управления строительством ГЭС. Ровно через минуту к нему вошла секретарь.

— Доброе утро, Андрей Владимирович.

— Здравствуйте, Анна Яковлевна.

— Какие будут распоряжения?

— На девять тридцать вызовите главного энергетика. Меня интересуют расчеты второй линии.

Анна Яковлевна сделала пометку в блокноте.

— На десять тридцать — совещание руководителей отделов... Что, от Уралова ничего нет?

— Кроме вчерашней телеграммы...

— Так. Диспетчерское совещание будет у меня.

— Хорошо.

— На первую половину дня — все. Принесите, пожалуйста, почту.

Анна Яковлевна вышла. Вакулин поднялся, открыл несгораемый шкаф, вытащил из него рулон ватмана и стал его пришпиливать кнопками к чертежному столу, стоящему рядом с письменным.

Возвратилась Анна Яковлевна. Молча сложила на столе главного инженера объемистые пачки писем, документов, газет.

— Андрей Владимирович, инженер Слонова из Ленгидэпа*.

— Слонова?— Вакулин оторвался от ватмана, задумался.—Слонова... Ну что же, просите,— и снова склонился над столом.

В кабинет вошла женщина, высокая, полная, с осанкой гордого, независимого человека. Она очень хорошо сохранилась для своих пятидесяти лет, хотя в ее черных волосах, стянутых в узел на затылке, довольно явственно проступает седина.

Слонова вошла, окинула беглым взглядом кабинет, остановила пристальный взгляд на Вакулине.

— Вот мы и встретились, Андрей,— тихо проговорила она.— Здравствуй.

— Здравствуй...те,— пробормотал Вакулин.— Какими судьбами?

— По телеграмме Уралова... Боже мой,— сказала она, закурив,— сколько же прошло лет! Двадцать пять... нет, двадцать шесть.

Вакулин все еще никак не мог оправиться от этой неожиданной для него встречи.

— По всей вероятности, да,— едва слышно проговорил он, однако голос его становился все более твердым.— Это не имеет никакого значения. Да-с, товарищ Слонова. Решительно!

— Андрей, что с тобой?— удивленно посмотрела она.

* Ленгидэп — Ленинградский филиал Государственного института гидроэнергетического проектирования.

— Извольте называть меня по имени-отчеству. И вообще... вообще я занят. У меня нет времени. Обратитесь в технический отдел!— И он вышел из кабинета в приемную.— Мои распоряжения отменяются!— бросил он корректному секретарю.

— Что произошло, Андрей Владимирович?

Ни слова не сказав, главный инженер, к изумлению присутствующих, выскочил из приемной.

Вакулин мчался на своей потрепанной «Татре» в сторону стройки. Мелькали телефонные столбы, с визгом и грохотом проносились встречные автомашины. Ни единый мускул не дрогнул на лице Вакулина, когда он едва не опрокинулся на крутом повороте.

Машина на бешеной скорости вырвалась из тесного ущелья на простор, пронеслась мимо ответвления дороги, ведущей к строительству, промчалась еще несколько сот метров и, резко заскрежетав тормозами, остановилась на краю обрыва: внизу был Иртыш.

Вакулин поднял голову от руля, устало откинулся на спинку сиденья, задумался.

Тяжелые снежные хлопья падали на лицо молодой, красивой женщины, стоявшей рядом с высоким, стройным человеком в старомодном пальто и шляпе. По набережной Невы в тусклом свете едва покачивающихся фонарей проносились пролетки, с поднятыми воротниками двигались пешеходы.

Он молчал. Говорила она.

— Ты добр, ты ласков, заботлив, уравновешен. Он — бесшабашный мальчишка, студент. Но что делать? Я люблю его, Андрей. Прости, я не могу кривить душой... Тебе тяжело. Но быть с тобой, а думать о Слонове — я не могу так. Не могу!.. Забудь меня— я достойна этого, прокляни — мне будет легче!.. Ты будешь без меня счастливей в миллионы раз: таких людей, как ты, судьба не обходит. Прощай!..

Видение исчезло. Вакулин уже был другим, то есть таким, как всегда: ни тени волнения не осталось на его сосредоточенном, бесстрастном лице. Он завел машину и осторожно вывел ее на дорогу.

Впереди была стройка.

По плотине стариковской трусцой бежал Хабаров. За ним, едва поспевая, торопливо шли Вакулин и Альжанов. Хабаров переждал проходящий мимо него мотовоз с бетоном, двинулся дальше.

— Уралов!— крикнул он, останавливаясь у блока, где работала бригада Жаная.— Что у тебя?

— Посмотрите сами!— сердито произнес Жанай.

Хабаров, а за ним Вакулин и Альжанов спустились в блок. Кто-то бросил на твердеющий бетон доску.

— Почему стоим?— спросил Альжанов, балансируя на доске.

Склонив голову набок, Хабаров осматривал опалубку.

— Что случилось, Женя?— спокойно произнес Вакулин.

— Опалубка не соответствует техническим нормам.

— Для всех соответствует, а для тебя не соответствует!— крикнул Альжанов.

— Кто отвечает за блок? Вы или я?.. Федор Николаевич,— обратился Жанай к Хабарову,— почему вы молчите?

— Прогиб, конечно, есть, да-а... Но допустимый.

— Эгей, девятая!— послышался сверху голос Степана.— Загораем?

— Ты подводишь всю смену, весь участок!— продолжал Альжанов.— Стыдно за тебя!

Вакулин внимательно осмотрел опалубку, подошел к Жанаю.

— Продолжайте работу, Женя...

— И вы?— удивился Жанай.— Но ведь опалубочный задел...

— Товарищ Уралов!— вспылил Вакулин.— Здесь не институтская лаборатория. Извольте выполнять!

Сдерживая ярость, Жанай сказал:

— Я не приступлю к работе до тех пор, пока на объекте не будет наведен порядок.

— В таком случае ваше место займет другой бригадир,— сухо произнес Вакулин и направился к лестнице.

Жанай растерянно смотрел ему вслед.

Степан подошел к Альжанову.

— Каиржан Альжанович, разреши этим... класс показать? Мы свой блок закончили. А?

— Давай, Степа,— не глядя на Жаная, сказал Альжанов.

— А ну, хлопцы!— крикнул Степан рабочим из своей бригады, обступившим барьер блока.— Спускайся!.. Эй, на кране!— взмахнул он рукавицей.— Хватит спать! Гони бетон! Майна!

Жанай брел вдоль берега. Ласково плескалась у его ног волна, поднятая баржой-самоходкой, свежий ветер теребил его жесткие волосы.

Вот он сел на прибрежный камень, задумался. Спокойно было здесь, тихо. С верховьев реки едва-едва доносились звуки стройки... Жанай жадно выкурил папиросу, от окурка прикурил вторую... Вдруг к чему-то прислушался. Над рекой летели звуки сирены, означавшие конец рабочего дня.

Жанай с остервенением швырнул папиросу в воду, не спеша побрел по берегу в сторону поселка.

Едва смолкли над рекой звуки сирены, как из широких ворот хлынул поток рабочих. Обветренные, загорелые лица, неторопливая поступь сотен, тысяч людей, отдавщих свой труд громадине-новостройке.

Из ворот в окружении молодых рабочих вышел Степан Хабаров.

— Сто девять кладок за полсмены!— не без гордости говорил он.— Вот тебе и технические нормы. Завтра мы все триста дадим. Факт!

— Если учетчица поможет,— усмехнулся бетонщик, которого мы видели в бригаде вместе с Жанаем, а затем на заседании комитета комсомола.

— Боря, ты что-то сказал?— покосился на него Степан.

— Ты же слышал.

— А ну повтори!— Степан грубо схватил его за руку.— Ты на что намекаешь?

— А я и не намекаю!— Борис смотрел ему прямо в лицо.

— Не веришь, что дали сто девять? Идем к учетчице. Спросим.

— Пусти!— Борис выдернул руку.— Нашел, у кого спрашивать! У своей жены?— и он пошел прочь.

Степан сплюнул, прошипел:

— Сволочь!..

Жанай подошел к калитке одного из тех глинобитных домиков, которые чудом держались на крутом скосе горы, и во дворе, под навесом, увидел старика Хабарова, с наслаждением попивающего чаек.

— Добрый вечер, Федор Николаевич,— сказал он, продолжая стоять на улице.— Илья дома?

— По общежитиям пошел. А что?

— Так.

Жанай повернулся, чтобы уйти, но Хабаров задержал его:

— А ты только с молодыми знаешься? Стариками брезгуешь?

Жанай помедлил.

— Заходи — гостем будешь, бутылочку поставишь — хозяином зовись!

Жанай неохотно прошел к столу, сел, осмотрелся.

Внизу, под горой, среди стандартных домов, в лучах заходящего солнца ярко алела коробка Дома культуры. В поселке загорались первые огни.

— Тихо у вас.

— Тихо, да-а... Отделился от нас Степан.

— Что так?

— Самостоятельным хочет быть!— не без иронии произнес Хабаров, пододвигая Жанаю чашку с чаем.— А тут Таисья номер выкинула...

— Вернулась?

— Тайка горяча, да отходчива... Дела! Пей чай, а то остынет.

Жанай отодвинул от себя чашку:

— Объясните мне, Федор Николаевич, что произошло сегодня в блоке?

— Заело?

— Не в обиде дело!— горячо произнес Жанай.— Могло прорвать опалубку или не могло?

— Могло, конечно.

— Так за что же Вакулин снял меня с работы? Я же знаю его — он никогда не станет рисковать!

Хабаров перевернул свою чашку вверх дном.

— Не сердись на меня, Женя, коли скажу тебе прямо, по-рабочему. Не знаешь ты еще стройки, мил человек, да-а... И Вакулина ты не знаешь. Вакулин ведь тоже рискует, но как? С умом!.. А сегодня мы и не рисковали...

— Так ведь были же прогибы!— воскликнул Жанай.

— Вакулин и Альжанов знали, что делали. Они Степана — лучшего бригадира— в блок поставили, а не кого-нибудь. И не просчитались!— гордо добавил он.— А еже-

ли бы мы стали опалубку менять или там крепить, блок на консервацию пришлось бы ставить. А это рублики! И немалые!.. Стройка — это стройка, Женя.

Жанай молчал. Хабаров неожиданно рассмеялся.

— Вот Альжанов как-то сказал: прежде чем строителей допустить до стройки, их пересажать всех надо!

— За что?

— За будущие грехи!.. Шутка шуткой, а доля правды в этом есть. Да и нормы технические, они тоже ведь стареют — жизнь-то не стоит на месте, да-а... Уразумел?

Тайка с иголкой в руках ползала на коленях вокруг Райхан, одетой в новое несколько длинноватое платье. Происходило все это в небольшой комнате женского общежития в тот же вечер.

— Так хорошо будет?— спросила Тайка, закалывая подол.

Райхан посмотрелась в зеркало, снятое специально для примерки со стены и поставленное на пол.

— А не длинновато?

— Так, что ли?— насмешливо спросила Тайка, поднимая платье слишком высоко.

В это время дверь раскрылась и в комнату торопливо вошла Слонова с полотенцем и мыльницей в руках.

— Ой!— вскрикнула Райхан; она не видела, а только слышала, что кто-то вошел.

— Простите, девочки, я, кажется, ошиблась дверью,— и Слонова тотчас же вышла.

— Кто это?— спросила Райхан.

— Инженер. Из Ленгидэпа.

— Красивая какая. Правда?

— Илюшка говорит, что на шести стройках была. Врет небось Илья.

— А хорошо быть инженером, — мечтательно произнесла Райхан.—Проектировать, строить, доказывать!.. Я буду инженером.

— Инженером?— усмехнулась Тайка.— Не знаю. Скорей всего инженершей... Да стой же, а то уколю!

— Скорей, Тая. Опоздаю.

— Не опоздаешь,— сказала Тайка, откусывая нитку.— А если и опоздаешь, не беда. Крепче любить будет... Ну-ка, повернись еще разок!— она отошла от Райхан на несколько шагов, зажмурилась от удовольствия.— Гениально, как говорит мой Илья.

— Гениально, что ты у нас!— Илья рванул калитку, прошел навстречу поднимающемуся из-за стола Жанаю.— Где я тебя только не искал!.. Ты что, уходишь?

Жанай помедлил, посмотрел на часы.

— Пора.

— Никуда ты не пойдешь.

Хабаров, прежде чем оставить приятелей, сказал Илье:

— Ежели перекусить хочешь, то чай в термосе, картошка — в духовке...

— Ладно!— отмахнулся от него Илья и тотчас же повернулся к Жанаю.— Садись... Я только что от Вакулина.

— Думаешь, меня это интересует?— скривил губы Жанай.

Илья свирепо посмотрел на него.

— Нечего дуться, Женя.

Жанай встал.

— Хороший ты парень, Илья, но адвокаты мне не нужны.

— А я и не собираюсь быть твоим адвокатом! Наломал дров, а теперь... Помолчи! Он просмотрел твой проект с безопалубочной кладкой и сказал, что это гениально.

— Врешь?!— вскрикнул Жанай.

— Ну, не гениально, а все-таки здорово. Ждет тебя. Понимаешь, ждет!..

Вакулин сидел за письменным столом, писал. В открытое окно едва доносились звуки позднего вечера: лай собаки, пароходный гудок. Вакулин прислушался. Кто-то торопливо шел по улице. Под его окном шаги замерли. Вакулин вышел из-за стола, посмотрел вниз. Улыбка промелькнула на его лице: это был Жанай. Но недолго радовался старый инженер: Жанай, подойдя к крыльцу его дома, постоял мгновение и пошел прочь. И, чем дальше он уходил, тем мрачнее становилось лицо Вакулина.

— Да-с,— сказал он самому себе и прикрыл окно.

Жанай бежал по крутому спуску вниз, к реке. Тропинка была еле заметна, но он, по-видимому, знал ее, как собственную ладонь.

У прибрежного холма он остановился перевести дыхание. Выглянул из-за уступа и снова бросился вперед. Там была Райхан, его Райхан!

Вакулин поднял телефонную трубку и, приложив ее к уху, совершенно спокойно сказал:

— Коменданта мне... Извините за беспокойство. Вакулин. Скажите, где вы поселили Слонову?.. Да-да, руководителя бригады... Так. Благодарю вас.

Он осторожно положил трубку на рычаг, а через мгновение подошел к зеркалу и провел рукой по щеке. Удовлетворенно улыбнувшись, Вакулин вышел в переднюю, надел шляпу, плащ и открыл дверь.

На пороге была Слонова.

Мгновение они стояли друг против друга, не зная, что сказать. Наконец Слонова произнесла:

— Мне нужно с вами поговорить. По делу.

— Да-да, конечно,— пробормотал Вакулин.— Пройдите, Нина Васильевна.

— Одинокая женщина в доме старого холостяка?—не без иронии произнесла она.— Это не годится. Лучше выйдем...

...Они не спеша шли по улице, слабо освещенной матовыми шарами.

— Вы избегаете меня, отказываете в приеме. При чем здесь наши личные взаимоотношения? Да и были ли они вообще?— усмехнулась она.

— Да-да, конечно.

— Из-за всего этого обследование продвигается слишком медленно. Неужели вы в этом заинтересованы?

— Нет-нет, что вы!..

— Вот поэтому я и рискнула прийти к вам,— сказала Слонова, останавливаясь на углу.— Вы обещаете оказать нам помощь?

— Непременно.

— Спасибо. До свиданья.

— Нина Васильевна! Голубушка!— не без волнения сказал Вакулин, бросаясь вдогонку за Слоновой.— Куда же вы?

Она остановилась, внимательно взглянула в его растерянное лицо, и ей, очевидно, стало жаль этого старого, одинокого человека.

— А у меня, простите, тоже к вам дело.

— Если я могу помочь...

— Разумеется, можете!— воскликнул он, взяв ее под руку и неспеша увлекая ее в противоположную сторону.

— Да? — грустно улыбнулась она.

— Не могли бы вы помочь одному молодому способному инженеру?

— Смотря в чем.

— У него есть проект. Увлекательнейший! Безопалубочная кладка бетона. Понимаете? На Волге это осуществляется, но у нас их методы малоприменимы. Морозы!.. А не прогуляться ли нам к Иртышу?..

Смеющаяся Райхан подбежала к решетке поселкового сквера, повернувшись, крикнула:

— Жанай!

Девушка облокотилась на решетку, посмотрела вниз — там плескался Иртыш, посмотрела на черные скалы, над которыми мерцало зарево от электричества,— там была стройка.

— Как здесь хорошо!— произнесла она, бросив короткий взгляд на Жаная.— А все-таки интересно устроена жизнь!— тихо рассмеялась она.

— Ты о чем?

— Только подумай: ты вырос на Алтае, учился в Москве. Я жила у Заилийского Ала-Тау. И вот мы встретились! Это к счастью? — Она повернулась к нему лицом.

Он взял ее за руки, но она тотчас же их отдернула.

— Смотри, кто идет!

По дорожке не спеша двигались Слонова и Вакулин.

— Бежим!— И Райхан с Жанаем, смеющиеся и счастливые, убежали в темноту аллей...

— Как вы жили все эти годы?— спросил Вакулин, когда они остановились у решетки.

— Как все. Работала, воспитывала детей.

— Слонов?..

— Умер.

— Насколько я помню, он был способным инженером...

— Инженер он был посредственный, а человек — душевный.

Они помолчали.

— Удивительно!— неожиданно воскликнул Вакулин.— Как вы считаете, Нина Васильевна?

— Вы о чем?

— О нашей встрече.

Слонова раскурила папиросу, затем бросила ее за решетку. Огонек описал кривую и, упав в воду, погас.

— Идемте. Мне холодно.

Уралов возвращался из длительной командировки. Из Алтайска, областного центра, от которого строительство находилось в шестидесяти километрах, он, как всегда, ехал на управленческой «Победе». Дорога лежала через холмистую, а местами и скалистую местность.

Неподалеку от развилки дорог шофер спросил:

— В поселок или...

Уралов бросил на шофера нетерпеливый взгляд.

Машина свернула влево и из теснины неглубокого ущелья вырвалась на широкий простор.

Оставив машину на дороге, Уралов без фуражки, в расстегнутом плаще размашистым шагом поднялся на прибрежный холм. Отсюда хорошо была видна стройка с ее могучими очертаниями водосливов и шлюзов, ажуром кранов и кисеей арматуры. Сюда доносился шум сотен, тысяч людей.

Постояв минуту на холме, Уралов бросился к машине:

— На участок основных сооружений!..

— Андрей Владимирович!— Не обращая внимания на гнущиеся под его грузным телом мостки, Уралов не шел, а бежал навстречу Вакулину.— Здравствуй, дорогой!— Он стиснул его руки, вскинул голову.— Как тут у нас?..

Они шли по плотине. Уралов кому-то мимоходом жал руки, махал в знак приветствия плащом. Проходя мимо крана, крикнул:

— Таисья! Кал калай?*

— Джаксы!**— весело ответила Тайка.

— Выговор с тебя не сняли?

— Снимут! После дождичка в четверг!

Уралов расхохотался, повернулся к Вакулину.

— А мне влепили! Седьмой! С твоей легкой руки.

Вакулин сделал нетерпеливый жест.

— Да не сержусь я на тебя! Сам виноват... Нина Васильевна!— крикнул он Слоновой, стоящей в группе рабочих.— Ждут тебя в Ленинграде. Но я главку заявил: «Не отпустим!» Как дела?

Они шли по плотине.

— ... Надо сказать, картина далеко не отрадная,— сказала Слонова, по-видимому, заканчивая свой рассказ.— Я бы сказала — тревожная...

Уралов хмуро смотрел под ноги. Вакулин был непроницаем.

— Такое отставание по бетонным работам может поставить стройку в положение катастрофическое.

---

* Кал калай?—как дела?

** Джаксы—хорошо.

— Весной?

— Да, во время паводка.

— Друс. Что же ты предлагаешь?

Слонова посмотрела на Вакулина, пытаясь найти у него поддержку, но, не получив ее, сказала:

— Нужно немедленно перегруппировать силы на стройке.

— Что в первую очередь?

— Шлюзы.

Уралов бросил взгляд на Вакулина.

— Шлюзы,— ответил тот.— В случае нужды через них сбросим лед.

По мере того как Уралов, Слонова и Вакулин приближались к блокам, где укладывался бетон, до них доносился все возрастающий шум голосов. Они переглянулись, ускорили шаг...

Степан стоял, злобно поглядывая на обступивших его рабочих.

Голоса:

— Не будем мы с ним работать!

— Шкурник!

— Сегодня две нормы, а завтра позор на всю стройку!

— Товарищи,— старался успокоить рабочих Альжанов.— Приступайте к работе. Администрация разберется...

Растолкав рабочих, Уралов подошел к Хабарову старшему.

— Что случилось, Федор Николаич?

Тот бросил ненавидящий взгляд на Степана.

— Паскуда!— негромко проговорил он и пошел прочь.

Уралов повернулся к Альжанову.

— В чем дело?

Альжанов молчал. Часть рабочих расходилась по своим местам.

— Недоразумение тут вышло, Токе ...

— Ну?

— Бригада Хабарова уложила двести кубов, а на самом деле...

— Сто восемьдесят,— сказал Борис.— Припиской занимаются. Премиальных побольше захотелось!

— Друс!— бросил Уралов.— Кто учетчица?— он посмотрел на женщину, стоявшую чуть в стороне.— Ты, Хабарова?

— Ну я!— дерзко ответила та.— А что?

— Уволить. Степана Хабарова — в рядовые бетонщики...

— Токе!— попытался было вступиться за Хабаровых Альжанов.

— А с тобой будет особый разговор. Продолжайте работу, товарищи... Савушкин, погоди.

Борис задержался, с недоумением посматривая на Уралова.

Рабочие разошлись.

— Почему нет в блоке Жаная?

Борис перевел взгляд с Уралова на Вакулина, опустил глаза.

— Почему молчишь?

— Дома он.
— Как... дома?!— крикнул Уралов.
— А что вы у меня спрашиваете?— с досадой сказал Борис. — Спросите вон у главного инженера!— И побежал к лестнице.

Уралов с чемоданом в руке поднялся на крыльцо своего дома, нажал кнопку звонка. Но никто не выходил к нему. Нажал кнопку еще раз. Прислушался. Никого. Он поставил чемодан, спустился с крыльца. Что это? Уралов услышал какой-то стук, доносившийся из открытой двери сарая.

Уралов подходил к сараю и все больше удивлялся. Повсюду кучи цемента, щебенки, досок. Он заглянул в сарай и замер: там при свете тысячеваттной лампы трудился его сын. Стол, на нем каркас с миниатюрными плитами из бетона, макет водосливной части плотины. Кучи мусора, обрезки проволоки, досок. Жанай, что-то напевая, с увлечением работал.

Уралов постоял, посмотрел на эту неприглядную картину и сказал:
— Почти как в романе Дудинцева.
Жанай поднял голову.
— Та-ак,— сказал Уралов.— На стройке — прорыв, а ты тут... игрушками занимаешься!
— Отец!
— Замолчи!— гневно крикнул Уралов, в сердцах толкая стол, отчего тот покачнулся.
Послышался грохот падающих предметов.
— Для этого я тебя учил, собачий сын?!
Жанай бросил на стол отвертку, сказал:
— Не ты меня учил, не тебе на меня кричать.
И прошел мимо отца к двери.
— Что-о?!— взревел Уралов.
— Успокойся, отец. Больше у тебя хлопот со мной не будет.

В пальто, в шляпе, с чемоданом в руке Жанай вышел из дому. Закрывая калитку, он прислушался к отдаленному гулу— в низовьях реки собирались грозовые тучи. Бросив последний взгляд на безмолвный дом, Жанай зашагал по улице.

Илья, а следом за ним Тайка и приотставшая Райхан бежали к реке. С парохода донесся первый гудок.
— Рая!— оглянулся назад Илья.— Ты что, не хочешь идти на пристань? Быстрей!..

Жанай подошел к билетной кассе, сунул в окошечко деньги. Он настолько был поглощен своими мыслями, что, не дождавшись, когда кассирша вручит ему билет, двинулся к пароходу.
— Гражданин! А билет?
Жанай вернулся к окошечку, взял билет и сдачу и пошел к сходням.

Илья, Тайка и Райхан прибежали на пристанскую площадь.

— На пароход я не пойду,— неожиданно произнесла Райхан, останавливаясь.

— Да ты что?— сказала Тайка.

— Не пойду,— с упрямой гордостью повторила девушка.

— Вот дуреха!— Илья, по-видимому, разозлился не на шутку.— Ты понимаешь, что ты делаешь? Может, от этого вся его жизнь пойдет набекрень!

— Ну и пусть!— произнесла Райхан и, едва сдерживая слезы обиды, пошла прочь.

Тайка бросилась вслед за подругой но тут раздался пароходный гудок.

— Назад!— крикнул Илья.— На пароход! Живо!..

Жанай, стоявший на борту парохода, не слышал, но видел эту короткую сцену. И, когда Райхан решительно оставила Хабаровых что-то дрогнуло в его лице Он взял чемодан и двинулся вдоль борта.

Над рекой еще раз, но уже громче, прокатились раскаты грома.

Жанай услышал знакомый голос. Задержался.

Впереди стоял Мирвакас. Рядом с ним — две девушки, совсем еще юные и доверчивые. Они с восторгом слушали щеголевато одетого парня:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом...

— Браво!— крикнула одна из девушек, хлопая в ладоши.

— Это что!— снисходительным баском произнес Мирвакас.— Вот побывали бы вы в грозу у нас на стройке! Грязь по горло, ветер такой, что краны падают.

— И вы не боитесь?

Мирвакас скривил губы.

Жанай не выдержал, рассмеялся.

Парень оглянулся и замер.

— Ты куда... отплываешь?— насмешливо спросил Жанай.

Под взглядами девушек Мирвакас поежился, пробормотал:

— В ко... командировку.

Девушки, поняв, в чем дело, прыснули со смеху, разбежались.

— Понимаете, Жанай, мама телеграмму прислала. Больна, понимаете. Порок сердца...

— Ясно!— оборвал его Жанай.—Возьми,— сунул он ему билет.— Второй класс. В каюте легче переносить грозу!

Мирвакас помедлил, посмотрел в насмешливое лицо Жаная и с силой оттолкнул его руку.

— Вы покупали, вы и плывите!— и Мирвакас направился к сходням.

Жанай усмехнулся, поднял чемодан и двинулся вслед за Мирвакасом.

Тайка и Илья спустились с верхней палубы.

— Ты туда, я — сюда!— скомандовал Илья.— На корме встретимся.

И они бросились в разные стороны.

Жанай сошел на берег. Завернув за угол пристанского дома, он замер: около ящиков, аккуратно уложенных в штабеля, стояла Райхан. Она плакала.

Пароход дал третий гудок.

— Райхан!

Девушка вскинула голову, посмотрела на Жаная. Жанай бросился к ней...

— Гениально!— сказал Илья, и, схватив Тайку за руку, потащил ее в сторону.

Первые капли дождя упали на пересохшую, пыльную землю.

Жанай бегом поднялся на крыльцо, взялся за ручку двери, вошел в дом.

— Женя, ты?— донесся из кухни спокойный голос Дарьи.

— Я, мама.

Жанай осторожно поставил в передней чемодан, накрыл его газетой, повесил пальто и, стараясь держать себя в руках, направился мимо кухни в столовую.

— А чемодан надо ставить на место.

Жанай опешил, повернулся: в дверях кухни стояла Дарья. Он бросился к ней, уткнулся лицом в ее плечо.

— Какой же ты еще глупый. Ах, какой глупый!— говорила она, ласково поглаживая его жесткие волосы.— Мало тебе места на нашей стройке?

— Не говори об этом отцу,— едва слышно сказал Жанай.— Ладно, мама?

В столовой зазвонил телефон. Дарья ласково оттолкнула сына, пошла к телефону.

— Здравствуйте... Дома, дома. Сейчас... Тебя, Женя,— сказала она, протягивая ему трубку.— Слонова.

Жанай удивленно посмотрел на мать.

— Иди, иди. Узнаешь.

— Слушаю вас... Да, да... Серьезно?— на лице Жаная появилась радостная улыбка.— Спасибо... Обязательно!..

Он бросил трубку и, не ответив на немой вопрос Дарьи, выскочил в переднюю.

— Ты куда? Плащ хоть надень!..

Жанай выскочил на улицу и под проливным дождем зашлепал по пузырящимся лужам.

— Шлюзы, шлюзы и еще раз шлюзы,— постукивая карандашом по столу, говорил Уралов собравшимся у него в кабинете инженерно-техническим работникам.— Не успеем — трудно нам будет весной. Вот так. Совещание считаю законченным.

Все поднялись.

— Альжанов, останься,— сказал Уралов.— И ты, Илья.

Когда все ушли, Уралов жестом указал Альжанову на кресло, стоявшее у стола.

— Садись.

Альжанов, почувствовав недоброе, сел, выжидающе посмотрел на Уралова.

— Скажи мне,— наконец проговорил Уралов, складывая только что подписанные им бумаги и нажимая кнопку звонка. — Как это случилось, что ты утверждал незаконно выписанные наряды?

Вошла Анна Яковлевна. Уралов протянул ей бумаги:

— Передайте Слоновой, что я хочу ее видеть. Через полчаса.

— Хорошо.

Альжанов подождал, пока не закрылась дверь за секретарем, произнес:

— Не проверил, Токе. Вертишься, как белка в колесе. Сами знаете, какое время на стройке...

— Друс!— отрезал Уралов, хотя никакого «друс» в его голосе не было.— А теперь вот это,— и он положил перед Альжановым листок с текстом, написанным на машинке.

Альжанов прочитал первые строки и с деланным удивлением поднял на Уралова свои, казалось бы, невинные глаза.

— Читай-читай!— грубо сказал Уралов.

Наступило тягостное молчание.

— Кто это мог написать!— возмутился Альжанов.

— Вот мы тоже думаем,— Уралов кивнул на Илью.— Кто?

— Порочить такого человека!— Альжанов развел руками.— Да мало ли кто из наших специалистов не был за границей? Особенно в те годы. Вы сами, Токе, строили Боулдер-Дам.

— О представлении Вакулина к награждению знали трое: ты, я и Хабаров. Кто из нас мог написать эту грязную анонимку?

Альжанов скривил губы.

— Хабаров?— Уралов вышел из-за стола, наткнулся на стул.— Может быть, я?! Отвечай!

Поднялся и Альжанов.

— Молчишь? Тогда я тебе скажу. Ты давно пытаешься вбить клин между мной и Вакулиным. Все эти взрывы, увольнения... Да-да! Ты хотел, чтобы мы перегрызлись и разлетелись в разные стороны, а ты бы сел на место одного из нас!

— Токе!

— Не выйдет!— выпалил Уралов.

— Я приду к вам, когда вы успокоитесь.

— Ты можешь совсем не приходить. Все!

Альжанов ушел, но Уралов все никак не мог успокоиться.

— Как он посмел поднять руку на Вакулина! На такого человека! — Помолчал, нетерпеливо барабаня пальцами по столу, подошел к Илье.— Представление Вакулина к ордену повторить.

Илья улыбнулся.

— Поручаете мне одному? Или опять позвать Альжанова?

Шутка Ильи повисла в воздухе — Уралов не слушал его.

— Женя вернулся?— спросил он, не глядя на своего собеседника.

— Конечно, Тохтар Уралович!— с жаром произнес Илья.

— Друс!

Слонова и Жанай сидели в просторной комнате технического отдела. Рабочий день кончился, и они остались вдвоем.

— Ценность всякого проекта, в том числе и вашего, заключается в возможности его практической реализации. Не так ли?

— Так.

— Думая о безопалубочной кладке, вы, очевидно, рассчитывали применить ее здесь, на Иртыше.

— Да.

— Хорошо. Поймите меня правильно, товарищ Уралов, но ваш проект на стройке неприменим.

— Неприменим?!..

Слонова жестом предупредила вспышку Жаная.

— Подсчитаем. Полигон вам нужен? Люди?.. А утверждение проекта?.. Следовательно, первую плиту-блок вы дадите через полгода. Минимум.

Жанай все ниже опускал голову.

— А к тому времени массовый бетон на стройке кончится.

— Но не одна же стройка будет у нас на Иртыше!

Слонова размяла папиросу, закурила. Жанай поднялся.

— И это все, что вы мне хотели сказать?

— Нет... Нельзя ли ваши плиты применить на облицовке шлюзов?

Жанай усмехнулся.

— Конечно, это не тот масштаб. Но, поймите, если хоть на день, даже на час раньше шлюзы будут готовы к приему паводка, вы окажете большую помощь стройке... А что касается вашего проекта, я передам его в Ленгидэп...

— Вы уезжаете?— равнодушно спросил он.

— Да. Завтра... Подумайте. Хорошо?

Дверь с шумом распахнулась. На пороге стоял Уралов.

— Я не помешал?

Опустив голову, Жанай прошел мимо отца, оставив дверь открытой, вышел в коридор.

— Вот какое дело, Нина Васильевна...

Жанай прислушался.

— Не согласишься ли ты возглавить участок основных сооружений?

— Вы шутите?

Последовала пауза. Жанай невольно возвратился к двери.

— Вместо Альжанова?

— Временно. Решайся.

— А Ленгидэп?

— Было бы твое согласие!..

Жанай вошел в комнату. Слонова бросила на него задумчивый взгляд.

— Хорошо, Тохтар Уралович. Я согласна.

— И я согласен,— едва слышно произнес Жанай, но этого было достаточно, чтобы его услышали и Слонова и Уралов.

Взрыв, второй, третий... Когда рассеялась пыль, в скалы бросились десятки, сотни рабочих... Звенели кирки... Трещали отбойные молотки... Мчались переполненные породой самосвалы.

Жанай выпрямился, снял рукавицу, размазывая пыль, вытер тыльной частью руки пот со лба. Он шагал по полигону, где рабочие закладывали в деревянные формы арматуру и заливали ее бетоном. Неподалеку трудился Мирвакас. Жанай подошел к нему, присел на корточки.

— Ну как, Кирабаев, дела?

— Идут,— сдержанно ответил тот.

— Мать поправилась?

Мирвакас поднялся, махнул рукой в сторону крана, подающего бадью с бетоном.

— А она и не болела... Давай, давай! Майна!

Через полигон бежал Илья.

— Уралов!— крикнул он издалека.— Будет тебе вторая смена. Сегодня!

— А крановщица?

— И крановщица. Гениальная крановщица!— загадочно улыбнулся Илья.

— Тайка?

— Райхан.

Жанай поднял на Илью удивленные глаза.

— Растем, Женя, растем!.. В первую смену заступит. Самостоятельно. Ясно? Так ты тут с ней поласковей,— он хлопнул Жаная по плечу и рассмеялся.

Они продолжали идти по полигону.

— Между прочим, говорил я с Вакулиным. Зря ты на него дуешься... Зашел бы к нему как-нибудь.

— Зачем?

— Просто так. А?

Из раскрытых окон особняка Вакулина доносилась музыка. Это играла на пианино девочка лет одиннадцати-двенадцати. Сам хозяин дома — выбритый, подтянутый, помолодевший — отплясывал в кругу детворы веселую польку.

Вакулин смеялся, довольно проворно повторял все па незамысловатого танца, да еще и успевал командовать: «Поворот! Ладоши! Поворот! Раз-два!»

В комнату вошел Жанай. Глядя на ребят и Вакулина, он улыбался. А те, увлеченные пляской, не замечали его. Полька кончилась, и ребята окружили Вакулина.

— А теперь, дети, вспомним песенку о дрозде. Сагатайка,—обратился он к юной пианистке.— Прошу!

— Не буду я.

— Любопытно узнать — почему?

— К вам дядя пришел.

Вакулин обернулся.

— Извините. Я на одну минуту.

— Сагатайка, распорядись-ка, пожалуйста,— конфеты в столе.

Жанай и Вакулин вышли в соседнюю комнату — рабочую.

— Обидел я вас тогда, на плотине...

— Да бросьте, Женя! Всякое бывает... Вот что, друг мой, мои гости сейчас разойдутся, и мы разопьем бутылочку коньяку. Да-да!

— Не могу, Андрей Владимирович,— вздохнул Жанай, посмотрев на часы.

— Свидание?

— Не совсем так. Но... надо. Очень.

Жанай широким, размашистым шагом шел в сторону стройки. Навстречу летел самосвал, обдавая Жаная резким холодным светом. Жанай остановился у обочины дороги, посмотрел на часы и зашагал еще быстрее.

Над стройкой взревела сирена. Постепенно замирал грохот, гасли огни электросварок, останавливались стрелы кранов — наступал короткий перерыв между второй и третьей сменами.

Райхан — радостная и счастливая —спустилась с крана и сразу же попала в объятия Тайки.

— Поздравляю!— Тайка звонко расцеловала подругу.

Девушек окружили рабочие-бетонщики.

— Рая, с тебя полагается!

— Первая смена!

— Ставь магарыч!..

Райхан увидела Жаная, только что появившегося на площадке, вырвалась из окружения...

Взявшись за руки, Жанай и Райхан бежали по плотине. Уже перед самым спуском Райхан вдруг озорно сверкнула глазами:

— Ты иди. Я сейчас.—И она решительно направилась к балке, перекинутой с одной части плотины на другую.

— Райхан, вернись!

Но она и не думала возвращаться.

Жанай замер.

Девушка, смеясь, почти бегом перешла через пропасть, крикнула:

— Что стоишь? Боишься?

Райхан и Жанай сбежали по откосу к Иртышу. И только тут она сказала:

— Ты не представляешь, какая я сегодня счастливая! Я могу сейчас сделать все-все! Хочешь, переплыву Иртыш?

— Перестань дурачиться, Райхан.

— Но купаться я все-таки буду. И ты будешь!..

Заливаясь смехом, Райхан увертывалась от воды, которую ладонями взбивал Жанай. Но вот она не выдержала и бросилась на берег. Жанай догнал ее, взял за плечи, повернул лицом к себе. В ее черных лукавых глазах отражались далекие огни стройки.

— Я боюсь тебя,— еле слышно прошептали ее губы.

Жанай притянул Райхан к себе, и ее рука стала ожесточенно колотить его упрямо склоняющееся плечо...

Они сидели на высоком утесе. Закрыв глаза, Райхан безмятежно положила голову Жанаю на грудь. Он, рассеянно гладя ее волосы, смотрел на розовеющую полоску рассвета.

— Жанай, а когда мы женимся?— не открывая глаз, произнесла Райхан.

Думая о чем-то своем, он сказал:

— Не знаю.

Райхан вскочила. Лицо ее было искажено болью.

— Что с тобой?— искренне удивился он, поднимаясь.

— Не подходи ко мне!— гневно крикнула она, в ее глазах засверкали слезинки.— Слышишь?!— И она стремительно побежала вниз, туда, где в туманной дымке виднелся поселок.

Со скал, весело журча, бежали ручьи. Ослепительно ярко светило апрельское солнце. На Иртыше потемнели, покрылись водой дороги, и машины, совершая последние рейсы по льду, шли, сопровождаемые каскадами брызг.

В кабинете Уралова по рукам присутствующих ходила телеграмма. Читали ее молча: одни не спеша, другие бегло. В чьих-то руках она задержалась дольше обычного, но голос Уралова подстегнул:

— Ты что, Илья, читать разучился?

Телеграмма возвратилась к Уралову. Он положил ее под стекло своего письменного стола, окинул взглядом присутствующих:

— Прошу высказаться.

Вакулин зашелестел бумагами, и все невольно посмотрели в его сторону.

— Ранний ледоход для нас — событие чрезвычайное, товарищи. Это проверка того, что и как мы успели сделать за прошедший год.— Вакулин помедлил.— Есть, на мой взгляд, два варианта встречи ледохода. Первый: сбросить всю массу льда через водосливную часть плотины. Так мы поступили в прошлом году.

— В прошлом году не было бетоноукладочной эстакады,— заметил Уралов.

— Следовательно,— продолжал Вакулин,— на эстакаде необходимо авральными темпами демонтировать механизмы, попытаться спасти пролетные строения.

— А потом снова восстанавливать?— спросил Илья.

Вакулин не ответил — это было понятно каждому.

— А если не разбирать эстакаду?— спросил кто-то.

— Через месяц она будет в Ледовитом океане!— безжалостно ответил Вакулин.

— Друс!— заключил Уралов.— Это первый вариант... Второй?

Прежде чем говорить, Вакулин окинул взглядом присутствующих.

— Второй вариант: лед через плотину не пропускать.

— Что-о?!— крикнул Уралов.

— Гениально!— Илья толкнул в бок Жаная.

— Через плотину, которая еще не достроена?

— Ты того, Андрей Владимирович, загнул!— рассмеялся Уралов.

— У нас не вечер охотничьих рассказов!— вспылил Вакулин, с шумом поднимаясь из-за стола.— Рано или поздно мы должны были столкнуться с Иртышом. Этот момент наступил. Решайте. Вот вам расчеты проектировщиков,— на стол Уралова ложилась одна папка за другой,— вот расчеты ленгидэповцев,— кивнул он на Слонову.— Вот мои. Плотина выдержит или... мы все ничего не стоим!

Уралов заскрипел стулом. Предложение Вакулина его захватывало, волновало. Схватка с Иртышом! Не об этом ли он мечтал всю жизнь? Но как оправдаются расчеты инженеров? Малейший промах, и трехлетний труд многих тысяч людей будет уничтожен одним ударом рассвирепевшей реки!

Думал Уралов. Думали все.

Слонова мельком взглянула на Вакулина. Он был красив в этот решающий момент своей жизни: высокий, возбужденный и... холодный. Она вздохнула.

Уралов оторвал взгляд от папок.

— Практически?

— Напряжение сил всего коллектива,— ответил Вакулин.— Проверка блоков, узлов, шлюзового хозяйства. Подготовка донных отверстий для максимального сброса воды. Доделка водослива. И, конечно, разборка эстакады.

— А это теперь зачем?— покосился на него Уралов.

— Затем, чтобы в критический момент сбросить лед через водослив.

— Все-таки не уверен?

— Уверен в расчетах. Не уверен в реке.

— Значит, опять риск?

— Риск, но... без риска.

Уралов вздохнул: Вакулин, как всегда, предусмотрел все.

— Как думаешь, Нина Васильевна?

Вакулин ждал, что скажет Слонова.

— По-моему, Вакулин прав.

— Друс,— Уралов обвел взглядом присутствующих и стукнул ладонью по папкам.— Решено.

Наступила решающая ночь. Весь коллектив строителей был на плотине. Три смены рабочих, инженеров, техников — все одновременно вступили в борьбу.

Строительная площадка ярко освещена десятками прожекторных установок. Бросая огромные тени, работают краны, вспыхивают голубые огни электросварки, мчатся автомашины.

В водохранилище — гулкие удары сталкивающихся льдин, всплески воды.

Придерживая капюшон брезентового плаща, Уралов говорил Райхан:

— С плотины уйдут все. Останешься ты, гидролог и мы — в потерне*. Учти — вся стройка в твоих руках. Будь внимательна. От телефона — ни на шаг. Одно слово Вакулина, и щиты должны быть подняты. Ясно?

— Ясно, товарищ начальник.

— Начальник! — усмехнулся Уралов. — Береги себя, дочка!

Он как-то нескладно притянул к себе Райхан, спросил:

— Как у вас с Жанаем? Помирились?

Она освободилась от его объятий:

— К ледоходу это никакого отношения не имеет! — И, подойдя к трапу, стала торопливо подниматься на кран.

Уралов подошел к рабочему, стоящему на ветру около электролебедки, молча перекинул ногу через перила зыбкой люльки.

— Спускай!

Люлька ушла в темноту...

Уралов на площадке водораздельного быка. Здесь водомерный пост гидрологов.

— Прибывает? — спросил он женщину в тулупе.

---

* Потерна — коридор, пронизывающий тело плотины с берега на берег; необходим для наблюдения за состоянием плотины.

— За истекший час — две отметки.
— Вакулину сообщили?
— Нет еще.
— Почему?
— Условились передавать с четырехсотой...
— При нормальном паводке! — сердито бросил Уралов. — Где телефон? — он схватил трубку. — Центральная аварийная? Вакулина. Ты? Два метра за час... Да, прет Иртыш... Может, авральный объявим с четырехсотой?.. Смотри. Буду на шлюзах. Друс.

Уралов и Жанай стояли на дне верхней шлюзовой камеры. Молча наблюдали за тем, как работал экскаватор. То и дело раздавались звонки. Свистел ветер в фермах экскаватора.
— Успели мы все-таки со шлюзами, — сказал Уралов.
Жанай промолчал.
— Все еще сердишься? — спросил Уралов. — Нехорошо, сынок. Одно дело делаем... А у меня для тебя новость есть.
Жанай повернулся к отцу.
— Заинтересовались твоим проектом в Ленинграде. Вызов прислали. Поедешь?
Ответить Жанай не успел — от небольшого домика-времянки бежал человек.
— Товарищ Уралов! К телефону!

Уралов вошел в тесную времянку. Она была пуста. Телефонная трубка лежала не на аппарате, а на столе.
— Слушаю... Саперы? Шестьсот человек? Джаксы... Так. И двести на разборку эстакады... Вот еще что, Андрей Владимирович, — пусть несколько команд подбросят взрывникам. Боюсь. Будет затор — крышка нам... Ну, они люди военные! Как река? Поднимается?.. Иду, иду.

Уралов спустился по многомаршевой лестнице к основанию плотины, оступаясь и спотыкаясь в неярком свете раскачивающихся ламп, вошел в потерну. Здесь было холодно, мрачно. Из дренажей стекала вода, превращаясь в причудливые ледяные наросты.
Он вошел под фанерный навес. У ящиков, на которых были разложены контрольно-измерительные приборы, сидел Вакулин. Рядом с ним — Илья. Чуть поодаль, в тени, закутанная в тулуп Слонова.
Вакулин оторвался от приборов.
— Звонил Верхний Иртыш... Озеро Зайсан и верховья от льда очистились.
— Быстро.
— Следовательно, — Вакулин помедлил, — паводок будет коротким и жестоким. Вы правы, люди должны покинуть плотину, когда вода подойдет к четырехсотметровой отметке.
— Сколько сейчас?
— Триста девяносто шесть.

— Значит, через два часа решится?

Вакулин промолчал.

Уралов сел на один из ящиков, подул на замерзшие руки, заметил Слонову.

— А ты-то что здесь мерзнешь?

Слонова сердито отвернулась.

Над стройкой прерывисто, тревожно взвыла сирена. Останавливались механизмы, замирал грохот. Рабочие покидали свои места.

А в потерне — напряженная тишина. Замер над приборами Вакулин. Уралов, Слонова, Илья молча следили за ним. Короткая команда главного инженера — и придет в движение все сложное хозяйство плотины: поднимутся щиты на водосливе, распахнут свои двери шлюзы. Лед ринется вниз, снося эстакаду... Но Вакулин молчал. Стройка замерла в напряженном ожидании.

В потерне раздались чьи-то шаги. Вакулин поднял глаза на Илью.

— Я, кажется, ясно сказал — ни одного лишнего человека на плотине.

Илья поднялся, вместе с Ураловым пошел навстречу идущему. Это был Жанай.

— Тихо, сынок, тихо, — шепотом произнес Уралов.— Ушли рабочие?

— Все ушли...

Загудел зуммер телефона.

— Вакулин...

Все молча смотрели на главного инженера. Илья поднял трубку второго телефона, тихо сказал:

— Козловый кран.

— Хорошо. — Вакулин дал знак Илье положить трубку.— По-прежнему четыреста два.

— Ширкинай! — вырвалось у Уралова. — Откуда столько воды?!

На берегах Иртыша — сотни костров. Это грелись рабочие, не пожелавшие покинуть стройку в такой ответственный момент.

К одному из костров подошел Хабаров старший.

— Как там, товарищ прораб? — спросил его Мирвакас.

Хабаров дрожащими руками прикурил от костра трубку, сказал:

— Стоит Иртыш. Ни туда ни сюда.

— А вдруг плотина не выдержит? — тревожно произнес Мирвакас.

Хабаров покачал головой:

— На плотине остались люди. Они рискуют жизнью.

— Так пусть уходят!

Хабаров сунул трубку в карман.

— Потому и не уходят, чтобы плотина осталась цела. Да-а...

В потерне по-прежнему тягостное ожидание. Илья шепотом спорил со Слоновой:

— Нет, нет, Нина Васильевна. Я с вами не согласен...

— Да замолчите же! — вдруг крикнул Вакулин. — Мешаете думать!

Водомерный пост на площадке водораздельного быка. Льды почти вплотную подобрались к ногам женщины в тулупе. Рядом тихо раскачивается люлька. Она готова в любую минуту поднять дежурного наверх.

Женщина включила фонарик, посмотрела на часы. Сбросив тулуп, присела над водой. Острый луч ощупал цифры, добрался до отметки... Женщина поднялась, направилась к телефону.

Вакулин расхаживал по потерне, то и дело поглядывая на телефон. Тишина. Ожидание. И вдруг — зуммер. Вакулин остановился. Все посмотрели на него. Он подошел к аппарату; от нервного напряжения трубка выскользнула из его рук. Илья поспешно подал ее.

— Вакулин...

И больше — ни слова. Вакулин положил трубку, присел на краешек ящика и только теперь сказал:

— Уровень воды снизился на пять сантиметров.

На берегах кричали, радовались люди. Кто-то швырял в воду головешки.

Уралов крепко стиснул в объятиях Вакулина, кричал:

— Цела эстакада, цела! Месяц, а то и два выкроили!.. А помнишь, Андрей, как мы стояли на берегу? А? Наш Иртыш! Наш!..

И в этот момент в потерне раздался страшный грохот. Свет погас... Грохот смолк. Наступила тишина. Кто-то осторожно включил фонарь. Его узкий луч выхватил из темноты Слонову, в страхе уткнувшуюся лицом в воротник пальто Вакулина.

— Что случилось?— загремел Уралов.

— Не волнуйтесь, товарищи,— спустя некоторое время ответил Илья, шаря лучом фонаря по потерне.

Свет загорелся, и все увидели: на полу, сверкая всеми цветами радуги, лежала огромная ледяная глыба-нарост, оторвавшаяся от потолка потерны.

Уралов рассмеялся:

— Как испугал, шайтан!.. Жанай!— вспомнил он о сыне.— Жанай!— загремел его голос по бетонному коридору.

Но Жаная нигде не было.

Жанай был у Райхан, на козловом кране. Из-за шума водохранилища и порывистого ветра сюда едва-едва доносились голоса строителей.

Они молчали, каждый думая о своем.

— Не поехать в Ленинград я не могу,— наконец проговорил Жанай.— Ты знаешь, что для меня значит мой проект.

— Ну и езжай.

— А ты?

Она задумчиво покачала головой.

— Но почему?— нетерпеливо спросил он.— Может случиться так, что меня направят на другую стройку — наша-то ведь заканчивается!

— Другая начнется.

— Начнется ли? Когда?

— Смотри, смотри!— вдруг встрепенулась Райхан.— Там что-то случилось!— она оторвала взгляд от берега и бросилась было к телефону, но Жанай опередил ее.

— Центральная аварийная!.. Не отвечает? Тогда правый берег... Что на плотине?.. Серьезно?— он бросил трубку, закричал.— Телефонистка сказала, что мы свалились с луны! Вода пошла на убыль!—В радостном порыве Жанай привлек Райхан к себе.

— Мы станем мужем и женой, Райхан. Да? А потом решим — ехать нам или не ехать. Ты согласна?

— Да, — едва слышно произнесла она...

Над рекой послышался вой сирены, но не тревожный и прерывистый, а продолжительный и властный, означавший начало нормального трудового дня.

Прошло время. На клумбе около здания управления строительством ГЭС запестрели цветы.

Слонова сидела в управленческой «Победе» и, ожидая кого-то, курила. Пальто и портфель на коленях, на голове — шляпа с вуалеткой... Выкурив папиросу, Слонова достала новую, раскурила ее, посмотрела на часы.

— Нина Васильевна,— добродушно проворчал шофер,— а ведь поезд ждать не будет. Да и Уралова мне нужно встретить. Опоздаем как пить дать!..

— Еще немного,— ответила Слонова и взглянула на окна верхнего этажа управленческого дома.

Вакулин расхаживал по своему кабинету и думал, думал... Подошел к окну, посмотрел вниз.

«Победа» стояла у подъезда.

Вакулин сделал несколько нерешительных шагов, вышел в приемную.

— Анна Яковлевна, а нельзя ли отложить совещание на завтра?

— Попытаюсь.

Однако было уже поздно: в приемную входили руководители участков и отделов, инженеры, диспетчеры.

— Мы не опоздали, Андрей Владимирович?

— Нет-нет, товарищи,— извиняющимся тоном сказал Вакулин.— Проходите.

Когда все прошли в кабинет главного инженера, Вакулин подбежал к окну.

Машины не было.

— Анна Яковлевна, голубушка, сделайте так, чтобы совещание не состоялось. Понимаете, вызвали меня, что ли... Прошу вас.

— Хорошо, Андрей Владимирович,— не без улыбки ответила секретарь.— Торопитесь. Сумеете ли вы ее догнать?

Вакулин часто-часто заморгал глазами.

— Вы думаете, мы ничего не замечаем?!.. Эх, Андрей Владимирович!.. Идите. Уладим.

«Татра» мчалась по шоссе в Алтайск. Мелькали сопки, ели, островки ярких цветов. Машина не снижала скорости ни на спусках, ни на подъемах.

Лицо Вакулина покрылось испариной. Он достал носовой платок, вытер лицо, шею. Навстречу шла машина. Вакулин бросил платок, стиснув зубы, сделал опасный поворот и вывел машину на середину шоссе...

Замелькали домики — сначала одноэтажные, серые, с палисадниками, затем — двух- и трехэтажные дома. Это уже был Алтайск.

Вакулин остановил машину перед светофором, взглянул на часы. Зажегся зеленый свет. «Татра» рванулась вперед...

Вот и привокзальная площадь. Вакулин остановил машину, бросился в подъезд... Его задержали. Он жестикулировал, совал контролеру деньги... Наконец выбежал на перрон.

Поезда не было. Его хвост медленно уплывал за высокую скалистую гору. Вакулин с тоской проводил поезд глазами:

— Да-с.—И пошел вдоль перрона — вмиг постаревший, одинокий.

К перрону подходил другой поезд. Но Вакулину он был явно ненужен. Выбравшись из толпы встречающих, он направился к выходу... Около киоска выпил газированной воды, направился туда, где была стоянка автомашин.

— Андрей Владимирович! Дорогой!— услышал он знакомый голос.

Повернулся. К нему, размахивая плащом и портфелем, шел Уралов.

— Зачем здесь? Приехал встретить меня?

Вакулин грустно покачал головой.

— Провожал кого, что ли?

— Провожал.

— Кого?

— Свою молодость.

Вакулинская «Татра», а вслед за ней управленческая «Победа» мчались в обратную сторону.

Приближался вечер.

Уралов сидел рядом с Вакулиным. Начальник строительства был в самом хорошем расположении духа, главный инженер, напротив,— замкнут, молчалив.

— Вызывали меня в Госплан. Так вот, проектируют новую ГЭС.

— На Иртыше?— оживился Вакулин.

— Ниже Алтайска километров сто.

— Мощность?

— Раза в три больше нашей.

— В три раза?— Вакулин даже притормозил машину.

— Так что кончаем Иртышскую—и туда. Вместе. Как ты на это смотришь?

— Снова ругаться из-за взрывов? — улыбнулся Вакулин.

— Ай, какой ты злопамятный!— рассмеялся Уралов...

Машины перевалили через седловину сопок. Впереди — развилка дорог.

— На стройку? Или...— спросил Вакулин.

— На стройку!— тряхнул головой Уралов.

Впереди, над рекой, над мрачными иртышскими скалами, споря с лучами заходящего солнца, все ярче разгоралось зарево электричества.

М. Ромм

ДЫХАНИЕ ВРЕМЕНИ

Добрую, милую картину подарила нам кинематография Грузии. Ее приятно смотреть, и она хорошо, радостно вспоминается.

Недавно мне пришлось присутствовать при обсуждении вопроса о национальной форме. Возник спор. Некоторые товарищи утверждали, что требование национальной формы кинематографа в известной мере устарело, что рост национальной кинематографии должен вести ее к мировым высотам, что при этом якобы должны ломаться рамки национальной тематики и, следовательно, национальной формы.

Верно ли это?

Когда рука одаренного художника касается родного материала, неизбежно возникает произведение, полное не только личного, но и национального своеобразия.

Три десятилетия назад грузинский кинематограф вышел в первые ряды советского киноискусства. В этом стремительном взлете среди целого ряда превосходных картин три произведения сыграли совершенно особую роль: «Элисо» Шенгелая, «Хабарда» Чиаурели, «Соль Сванетии» Калатозова.

Картины эти глубочайшим образом национальны.

И дальше, на протяжении десятилетий, в лучших картинах Советской Грузии мы видим те же своеобразные, особенные черты.

Драматизм грузинского кино — это резкое столкновение очень простых, очень сильных страстей, взятых в остром, подчас преувеличенном, на всеобщий средний вкус, выражении. Драма в грузинском кинематографе легко переходит к использованию выразительных средств трагедии.

Юмор грузинского кино — это всегда веселая ирония, стоящая на пороге гротеска, это своеобразное и умное лукавство.

Выразительность формы грузинского кино — это выразительность южного народа, темпераментного, страстного, гордого и в то же самое время легкого, способного к стремительным, броским переходам, к столкновению прямых противоположностей.

В самые последние годы в грузинском кино стали проявляться черты серьезного и тщательного наблюдения жизни, которое сопровождается сознательным отказом от внешне-кинематографических эффектов, от привычных приемов ремесленной кинодраматургии.

На первый взгляд такое направление, сближающее грузинское кино с современными течениями в кинематографии ряда других народов, должно ослабить традиционные элементы грузинской национальной формы.

«ПОСЛЕДНИЙ ИЗ САБУДАРА»

«Последний из Сабудара». Сценарий Г. Мдивани. Постановка Ш. Манагадзе. Оператор Г. Челидзе. Художники З. Медзмариашвили, Т. Крымковская. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор Р. Кезели, «Грузия-фильм», 1957.

Однако чем серьезнее наблюдается художником жизнь своего народа, тем прочнее делается национальная база его искусства, хотя внешние признаки традиционных форм могут претерпеть большие изменения.

Фильм «Последний из Сабудара», поставленный по сценарию Г. Мдивани режиссером Ш. Манагадзе, может служить подтверждением этой мысли.

Сюжет картины не только не сложен, но даже как будто непритязателен. Однако в нем проступают ясные черты времени.

Мы видели немало зарубежных картин, в которых люди уходят из родных мест в поисках хлеба насущного. Вспомним хотя бы «Дорогу надежды» итальянского режиссера Пьетро Джерми.

«Последний из Сабудара», по видимости, строится на том же мотиве. Пустеет деревня Сабудар, уходят люди, бросая суровые скалы, бросая свои каменистые пашни. Но они уходят не в неизвестность, они идут не на голод, они не гонимы нуждою: их ждет долина Риона, их ждут новые, плодородные поля, новые жилища. В этом советская модификация сюжета.

Пустеет старый Сабудар. Ушла вниз, в долину, семья девушки, в которую влюблен герой картины—Гогита, почти мальчик. Только отец его, суровый мастер, лучший гончар в округе, не соглашается бросить свой дом, свою мастерскую. И Гогита бежит из Сабудара. Там, внизу, ждет его работа на новом автомобильном заводе, там ждут его первые неудачи и первые радости труда, ждет даже маленькая трудовая слава.

«ПОСЛЕДНИЙ ИЗ САБУДАРА»

«ПОСЛЕДНИЙ ИЗ САБУДАРА»

Вот и весь сюжет. Он прост, короток и специфичен. Прелесть картины — в деталях, в точно и остроумно найденных выразительных чертах поведения человека.

С первых же кадров радует любовная тщательность наблюдения.

Вот старик гончар делает очередной кувшин. Узковатый крепкий палец формирует вращающийся комок глины. Глина, как живой организм, как прекрасное растение, обретает простую и изящную форму: округляется тело кувшина, вытягивается горлышко. Это задумано и снято выпукло и любовно.

Вот уезжает семья девушки — и событие это обсуждается всей деревней: из окна в окно, с крыльца на крыльцо, через изгороди летят возбужденные, веселые, решительные, сердитые, темпераментные голоса. И сразу возникает образ деревни и образ народа.

Вот едет парень в поезде: там, на горе, его деревня, она видна из окошка, а до станции еще восемнадцать километров, придется возвращаться пешком.

— А для чего этот кран?— спрашивает парня сосед-пассажир.

И веселая компания начинает темпераментно и лукаво уговаривать парня повернуть стоп-кран. Сверкают глаза и зубы, рука выразительно показывает: «поверни кран—и все в порядке!» Кран повернут, летят чемоданы с полок, свистит кондуктор, парень выскакивает, бежит... Все это происходит так, как может происходить только в Грузии—и нигде больше.

Приходит парень домой, не решается войти: ведь он обещал вернуться с подарками, а подарки намокли, когда он попал в канаву. Бродит парень вокруг дома, глядит с тоской. Дождь пошел...

А дома мать ворчит на отца: потолок протекает, сколько раз он обещал починить? Старому гончару не хочется лезть на крышу, но—что делать?— натекла уже целая лужа. Он берет инструменты, идет — и все-таки останавливается на пороге, оборачивается в последний раз: может быть, произошло чудо и вода больше не течет с потолка? И, в самом деле, чудо произошло: вода больше не течет. Это герой, спрятавшийся на чердаке, поставил горсть под струйку. Он хорошо знает отца: не пойдет тот чинить крышу, если вода не будет литься струей.

Вот старик гончар решился наконец уйти со всеми вместе. Он берет палку и начинает крушить свои горшки и кувшины — только черепки летят. И вдруг при очередном взмахе он останавливается, бережно берет кувшин и нежно стучит по нему той же палкой: какой чудесный звук! Какой великий мастер бросает свою гончарню!

Такими прекрасными деталями полна картина «Последний из Сабудара». Эти детали глубоко народны, глубоко национальны и вместе с тем остро кинематографичны. Они создают лицо картины и делают ее произведением искусства.

Можно упрекнуть автора сценария Г. Мдивани в том, что он изменяет в середине картины своему принципу выразительного повествования о простых и жизненно точных событиях, сбивается вдруг на трафаретное любовное недоразумение: она его любит, но он думает, что она любит другого, а она думает, что он уже ее не любит, и т. д. (смотри десятки аналогичных сюжетов). Но даже в этом трафарете находятся точные детали, которые вдруг освещают и освежают ход событий.

«ПОСЛЕДНИЙ ИЗ САБУДАРА»

Актеры в картине играют отлично — выразительно и живо, в яркой и, повторяю, глубоко национальной, острой форме. К тому же картина на редкость хорошо дублирована на русский язык.

С полным пониманием задачи, умно и очень тактично снял картину оператор Георгий Челидзе.

Но особенно приятно говорить о прекрасной работе режиссера Шота Манагадзе. Режиссер этот уже не новичок, он работает уже не первое десятилетие, но впервые мы видим его в таком высоком качестве. Это показатель не только одаренности и профессиональной зрелости самого Манагадзе — это показатель роста всего коллектива Тбилисской студии, которая радует нас все чаще и в которой, как мне кажется, создана сейчас хорошая творческая среда.

«Последний из Сабудара»— скромная картина. Но скромность — это подчас большое достоинство. Мне кажется, что этот светлый и прозрачный рассказ о юноше из горной деревушки занимает достойное место в движении грузинской кинематографии к новому расцвету.

К. Исаева

СРЕДСТВАМИ ПОЭЗИИ

Зачем существуют в материнской груди «ты» да «я»?

«К чему материнской любви два глаза? Ах, хоть бы не было у матери этих двух глаз, как у всех! А если уж так суждено, зачем один глаз служит ей самой, другой — сыну? Зачем сердце смотрит на мир двумя глазами, зачем? Почему не слепнет один, когда глядит другой? Кто для кого? Разве мать может об этом спрашивать?

О, горе,— оказывается, может! Оказывается, есть все-таки борьба между матерью и сыном!»

Так думает суровая и непреклонная Отарова вдова, тоскливым взором провожая в княжескую усадьбу единственного сына Георгия. Сын без печали покидает родительский дом. Он уходит туда, где далекой, недоступной звездой сияет для него образ прекрасной княжны Кесо, уходит, не оглянувшись на мать...

Сердце матери разрывается от горя, от любви, от ревности.

Но вот вдова решительно встряхнула головой, как бы вырвав из своего сердца все эгоистические чувства, и мужественно проговорила:

— Нет, сынок! Будь счастлив, ты будь счастлив! А я... Я вырву глаз, который видит только мое, только для меня, останусь жить только с тем глазом, что видит тебя и твое.

Речь вдовы звучит плавно и ритмично, как белый стих,— горький стих, пронизанный большим человеческим страданием.

Повесть классика грузинской литературы XIX века Ильи Чавчавадзе «Отарова вдова»— это не просто реалистическое произведение о жизни грузинских крестьян. Это почти легенда о великой материнской любви и верности, о прекрасных и мужественных людях, ставших жертвой социального неравенства,— настолько преувеличенно сильными выступают в нем чувства главных героев, настолько возвышенно яркими и прекрасными рисуются их характеры.

Не случайно другие персонажи повести всячески подчеркивают необычайность этих героев.

«Никак не поймешь, то ли он сумасшедший, то ли человек, отмеченный богом»,— говорят крестьяне о Георгии, страстном правдолюбце и неутомимом труженике.

«Взмахнет серпом—сразу сноп забирает! Лопатой врежется — кажется, землю надвое расколет!»— так говорит народная молва.

А когда Георгию приходится предстать перед судом, то даже судьи говорят: «На что свидетели Георгию Отарашвили? Бог ты мой, соврет он, что ли?»

«Отарова вдова». Сценарий А. Белиашвили и М. Чиаурели. Режиссер М. Чиаурели. Операторы Д. Канделаки, Д. Фельдман. Художник Л. Мамаладзе. Композитор С. Цинцадзе. «Грузия-фильм», 1957.

«ОТАРОВА ВДОВА»

А необыкновенный характер суровой Отаровой вдовы, готовой идти хоть на край света за справедливостью и способной страшно обругать за нерадивость человека и тут же с убытком для себя вызволить его из беды,— не находит даже словесного определения у односельчан и вызывает лишь смешанное чувство удивления, уважения и страха.

«Гроза идет!— говорят крестьяне, увидав издали шагающую вдову.— Горе тому, над кем разразится». И все сходятся на том, что вдова и ее сын «меченые, ни на кого не похожи!»

И тем не менее в облике Отаровой вдовы и ее сына отражены лучшие черты народного характера, в них воплощена мечта народа о сильных, справедливых и прекрасных людях.

Верный народной традиции, Илья Чавчавадзе показывает в своей повести, как не могут устоять перед такими героями никакие враги, как вынуждены почтительно склониться перед ними их противники. Отсюда несколько наивные страницы повести, в которых рассказывается, как ловко поборол Георгий ленивого детину, плохо обращавшегося с волами своего хозяина, как быстро покорены были судьи и сам хозяин волов правдивым рассказом Георгия об этом событии, как легко добилась Отарова вдова у губернатора наказания сельского старшины, незаконно отобравшего у нее кур. Отсюда и сцены повести, показывающие превосходство этих народных героев над книжником князем Арчилом, которого посрамил Георгий на винограднике и которого обличила суровая Отарова вдова, бросив в лицо обжигающие слова: «Человек не один, пока у него действуют руки и ноги: динокому работа—спутник и товарищ. Разве жизнь дает время быть одиноким? Только таким, как вы... Вы-то в самом деле и есть одинокие...». Отсюда и неожиданный результат подобного обличения — преклонение князя Арчила перед умом и благородными душевными качествами вдовы и ее сына и его готовность идти к ним на выучку.

Словом, все в повести Чавчавадзе направлено на то, чтобы опоэтизировать своих главных героев, приподнять их над мелочами жизни.

Для воплощения на экране подобного произведения требовались особые краски, особый стиль актерского исполнения, сочетающий в себе национально-бытовой колорит с высокими романтическими обобщениями, соединяющий в единый сплав жаркую струю человеческих эмоций и разумный анализ соотношения социальных сил.

И режиссер Михаил Чиаурели со своим творческим коллективом нашел нужные краски. Не в первый раз пришлось режиссеру создавать произведение в подобной стилистической манере. Фильм «Отарова вдова» продолжил в творчестве Чиаурели народно-романтическую линию «Арсена» и «Георгия Саакадзе».

Несмотря на то, что «Отарова вдова» создана на более узком материале, не выходящем, казалось бы, за рамки семейно-бытовой коллизии, характеры ее героев не менее крупны и величественны, чем характеры персонажей исторических фильмов М. Чиаурели, и требовали они не менее ярких красок для их воплощения на экране.

В самом деле, никакими бытовыми деталями, как бы точно и подробно ни были они воспроизведены, нельзя передать того огромного чувства, которое захватило Георгия и повлекло его прочь от родительского дома навстречу своей погибели, невозможно бытовыми красками передать и сильный, необыкновенный характер мужественной и суровой Отаровой

вдовы, сердце которой переполнено любовью к сыну («Я твоя мать, за тебя умру, хоть ножом заколюсь!»— говорит вдова в повести Чавчавадзе).

Образ матери также не впервые появился в произведении М. Чиаурели. Этот образ стал традиционным в творчестве режиссера, но в каждом новом фильме он обращался к зрителям новыми своими гранями, отражая неисчерпаемое многообразие жизни. Так, в первом самостоятельном фильме М. Чиаурели, «Саба», образ молодой женщины-матери, живущей в вечной тревоге за судьбу своего мальчика, терпящего побои пьяного отца, решался в реалистических и даже бытовых тонах. В фильме «Георгий Саакадзе» величественный трагедийный образ матери, отдавшей родине, своему народу самое дорогое, что у нее было, сына, решен был в героико-романтическом плане.

Чаще всего в работе над этими женскими образами у М. Чиаурели была замечательная помощница — народная артистка СССР Верико Анджапаридзе. Это она играла молодую мать в фильме «Саба». Она же создала полный красоты и величия образ Русудан — жены Георгия Саакадзе.

Образы Верико Анджапаридзе — чаще всего образы трагедийные. Это значительные, сильные характеры, брошенные в водоворот больших жизненных потрясений. В одних случаях героини Анджапаридзе выходят победительницами из серьезного жизненного испытания, как это было в фильме Н. Шенгелая «Золотистая долина», где артистка замечательно передавала мужественный гражданский пафос старой колхозницы Саломе, неожиданно узнающей, что ее сын оказался пособником классового врага. Так было и в фильме «Георгий Саакадзе», где в образе Русудан звучал высокий пафос человеческого мужества.

В других случаях героини Анджапаридзе оказывались сломленными великим горем или житейскими невзгодами. Так было с героиней фильма «Трубка коммунара» (режиссер Котэ Марджанишвили)— молодой французской матерью, доведенной до отчаяния безработицей и продавшей свою честь за горький кусок хлеба. Так случилось с несчастной немецкой матерью («Падение Берлина», 2-я серия), обманутой бесноватым фюрером и трагически оплакивающей смерть своих сыновей на развалинах горящего Берлина.

Так произошло и с новой героиней Анджапаридзе — сильной и мужественной Отаровой вдовой, не перенесшей утраты любимого сына. И, несмотря на то, что в актерском решении всех этих женских образов, созданных Верико Анджапаридзе, имеется много общего, каждый образ самобытен и оригинален в самом лучшем смысле этого слова.

Итак, перед нами Отарова вдова. Фигура живая и вместе с тем почти монументальная. Темный вдовий наряд, грубоватые, резкие интонации в разговоре с посторонними, волевое, как бы высеченное из камня лицо.

Кажется, что она занята только мелочными заботами дня: она трудится в своем хозяйстве,

«ОТАРОВА ВДОВА»

«ОТАРОВА ВДОВА»

бранится с соседями, ходит по судебным инстанциям, ища управы на обидчика. Но вот взгляд ее тревожно скользнул вокруг, и лицо стало мягче и приветливей: «Где мой сын? Что с ним?»

Режиссер несколько раз фиксирует внимание зрителей на этом состоянии женщины. «Сын...» — это вступает в произведение лейтмотив героини. Всепоглощающая любовь к сыну — это то, что поднимает женщину на небывалую высоту над окружающими. Это то, что роднит героиню повести Чавчавадзе с шекспировскими героями.

Переполненная любовью к сыну, готовая отдать свою жизнь ради его счастья, вдова с беспокойством следит за юношей и чутко улавливает тревогу в его сердце

Как поэтично звучит дуэт:

— Загляни в душу ко мне, сынок...

— Заглядывал, мать, заглядывал, знаю — в твоей душе только я...

И в лучах восходящего солнца жаркой любовью, смешанной с тревогой, горят материнские глаза.

Строгая, воодушевленная желанием помочь сыну, приходит вдова в княжеский дом просить, чтобы сына взяли в работники. Долго не поднимается рука гордой женщины, чтобы постучать в княжеские ворота.

И с каким достоинством ведет она неторопливую беседу, обнаруживая свой незаурядный ум, впитавший мудрость многих крестьянских поколений: «Счастье молчаливо. Только горе и беда заставляют говорить человека. Не будь горя на свете, человек и вовсе не научился бы говорить. Слова — лишний груз. Радости разговоры не нужны. Даже собака, когда обрадуется, только хвостом виляет».

Низкий, грудной голос Анджапаридзе с характерными придыханиями на этот раз лишен всякой утонченности; он не баюкает, не ласкает, а будоражит сердца слушателей.

В нем звучит вызов.

В одной только сцене мы видим на миг лицо вдовы радостным и просветленным — она увидела, как улыбается сын, собираясь в дом к князю.

В картине сравнительно мало крупных планов, позволяющих близко увидеть лицо вдовы. Чаще всего она показана в полный рост или в поясных портретах, похожая на гордое изваяние*.

Но в этот момент просветления мы видим крупно ее лицо. И что это за лицо! Умное, сильное, волевое, одновременно и жесткое и необычайно доброе.

Еще глубже удается нам заглянуть в душу героини в замечательной сцене проводов сына. Монолог, приведенный в начале статьи, звучит в картине как «внутренний голос» матери.

Тяжелые, полные душевного горя слова ложатся на изображение скорбной фигуры вдовы, бессильно прислонившейся к дверному косяку.

Здесь образ, создаваемый актрисой, становится народным образом в самом широком

*Интересная работа операторов Д. Канделаки, Д. Фельдмана заслуживает особого анализа. Мы здесь касаемся изобразительного решения фильма лишь в связи с трактовкой его основных образов.

и прекрасном понимании этого слова. Через конкретные национальные черты здесь передается глубоко интернациональное содержание образа любящей и страдающей Матери.

И, наконец, наступает подлинно трагедийный финал фильма.

В сопровождении скорбных звуков, воспроизводящих в оркестре человеческое рыдание, стремительно проходит вдова в княжеские покои, где лежит ее умирающий сын. Полон величия ее приказ: «Оставьте меня с моим мертвым сыном...». Подобна надгробному изваянию ее распластавшаяся над телом умирающего черная фигура с высвеченными руками и лицом. И горе человеческое предстает перед нами в своем чистом виде, без мелочей бытовых характеристик, без слезливой сентиментальности. Потемневшая от горя, словно посыпанная пеплом, идет Отарова вдова за гробом сына. Траурный платок закрыл верхнюю часть лица, и кажется, что этот платок, так же как и вся остальная темная одежда вдовы, потемнел от горя. Режиссер и здесь не злоупотребляет крупными планами. Он использует всю совокупность выразительных приемов, которыми обладает кинематограф: цвет, ритм, звук. Скорбная и суровая фигура вдовы одиноко движется в печальной процессии, и ее судорожные, неверные шаги, не совпадающие с плавным ритмом реквиема, выдают боль и смятение раненой души.

Каким жалким контрастом по отношению к этой величественной женщине выглядит слабая фигура молодой княжны, которую почти несут поддерживающие ее подруги!

И тем сильнее постигаем мы силу большого человеческого горя, когда в последних сценах фильма видим, как сломилась и эта железная женщина.

Побелели ее темные волосы, словно наступившая зима холодным инеем осела на ее голове. В полудреме-полубреду бродит вдова по дому, спеша настигнуть ускользающий призрак сына. «Ушел... Зовет... зовет меня. Иду, иду...»— бормочут ее запекшиеся губы, а руки судорожно цепляются за воздух, в котором чудятся родные черты сына.

Так и погибает эта одержимая великим чувством женщина с именем сына на устах, с неугасимым пламенем материнской любви в больном, измученном сердце.

Могучими, сильными мазками рисуют актриса и режиссер образ Отаровой вдовы, нигде не опускаясь до голого бытовизма, ничем не измельчая самобытный народный характер.

Столь же крупно и возвышенно сбрисован в картине и сбраз юного красавца Георгия в исполнении молодого артиста Г. Шенгелая. Георгий очень мало говорит, но и молчание его преисполнено подлинной поэзии. У Георгия—Шенгелая мужественное, прекрасное лицо и гибкая, стройная фигура прирожденного горца. Актер необычайно пластичен. Его Георгий ловок и быстр, как леопард, — он с завидной легкостью вскакивает на неоседланного коня, непринужденно перепрыгивает через плетень, грациозно взбирается на высокий стог сена.

Поэтичной характеристике героя помогают многочисленные картины природы. Герой и природа неотделимы друг от друга. Захваченный своим всепоглощающим чувством, юноша бродит по родным лесам, встречая первые лучи утренней зари и купаясь в свежей утренней росе, туманом потянувшейся к солнцу. Тоскливо блуждает взор его в дни разлуки с любимой.

Высокому поэтичному звучанию образа помогает музыка (композитор С. Цинцадзе). Лирическая тема героя, построенная на национальном мелодическом материале, значительно обогащает фильм, дает точную эмоциональную окраску лирическим эпизодам.

В картине есть целая серия замечательных портретов Георгия. Его лицо возникает то

«ОТАРОВА ВДОВА»

залитое лучами восходящего солнца, то затемненное густой листвой леса. Порою гнев и возмущение искажают это прекрасное лицо. Но чаще всего оно печально и задумчиво.

Совсем в духе народного сказа о богатырях сделана в картине сцена посещения Георгием княжны Кесо.

Чувства героя и их пластическое выражение даны настолько преувеличенно, что, если бы не значительная доля юмора, тактично вкрапленная в актерское исполнение, сцена могла бы быть попросту смешной.

В самом деле, как преувеличенно пугливо отпрянул назад Георгий при виде приближающегося к нему божества в облике княжны Кесо! Как остолбенел он, заслышав звук ее голоса! Как неодолимо потянуло его всего в сторону, прочь от желанной цели! И только горячий взгляд по-прежнему неотступно обращен к княжне.

Большой трагедийной силы достигает образ Георгия в сцене смерти. Ярко освещенное, бледное и прекрасное лицо юноши резко контрастирует с черными одеждами матери, обнимающей его тело.

— Не сожалею, нет!— говорит умирающий Георгий, и его стынущий взгляд скользит мимо матери, туда, где мечется потрясенная Кесо.

— Живой я не мог признаться в любви. Признаюсь теперь... Что взыщется с мертвого? Мертвые все равны.

Для того чтобы тема Георгия до конца звучала возвышенно и поэтично, необходимо было в столь же поэтичных тонах изобразить прекрасную княжну Кесо, к которой на протяжении всей картины устремлены мысли и чувства героя.

К сожалению, этого достигнуть не удалось. Д. Жоржолиани в роли Кесо обаятельна, но совершенно лишена того холодного аристократического блеска, который, по смыслу повести, не позволял Георгию приблизиться к ней при жизни. У Д. Жоржолиани слишком много жеманства, присущего скорее кокетливой мещаночке, чем гордой грузинской княжне. Режиссер и оператор в решении образа княжны Кесо отступили от общего высокопоэтичного стиля произведения. Большинство кадров с участием княжны довольно безвкусно «украшено» кисейными туалетами и сентиментальными цветочками.

Только первая сцена с участием княжны выдержана в подлинно романтических красках: быстрый бег лошади, несущей коляску с княжной и Арчилом на развалины моста, ловкий прыжок Георгия, повисшего на поводьях... Этого эпизода нет у Чавчавадзе. Зарождение любви Георгия к прекрасной Кесо вообще не показано в повести. Но решение, найденное авторами фильма, органически вытекает из всего строя произведения и правильно передает соотношение характеров повести.

Пользуясь своим излюбленным приемом овеществленной метафоры, Чиаурели завершает эпизод зарождения любви показом разрушенного моста, который когда-то соединял княжеское имение с крестьянскими домами.

Этот разрушенный мост в фильме появляется несколько раз как символ разобщенности, антагонизма между князьями и крестьянами. Еще в одном месте и в той же самой связи прибегает режиссер к использованию овеществленной метафоры.

Оттолкнувшись от слов умирающего Георгия: «Как мог я дотянуться до звезды на небе...»— Чиаурели строит сцену, в которой юноша, возводя стог, поднимается все выше и выше на охапках сена, укладываемых его сильными рабочими руками. Но едва Георгий, поощряемый призывом княжны, пытается достать до ее руки, протянутой с балкона, как тело его теряет равновесие и низвергается с высоты на землю.

Подобное решение вполне соответствует основному стилистическому строю произведения. Только образ Кесо, слишком мелкий и прозаичный, нарушает поэтичность эпизода.

Диссонансом к возвышенным, наполненным горячим дыханием жизни сценам звучат и некоторые иллюстративные эпизоды, как бы фиксирующие отдельные черты характера вдовы (сцены на базаре, в суде, у губернатора).

Эти штрихи из жизни Отаровой вдовы, которые были лишь вскользь упомянуты в повести Чавчавадзе, разрослись в длинные эпизоды, поставленные со всей тщательностью бытовых характеристик. Режиссер не устоял перед соблазном попутно обличить продажность чиновников, для чего вывел в суде довольно колоритную, но далеко не оригинальную фигуру взяточника писца с перевязанной щекой. С большим количеством реалистических подробностей показал режиссер посещение Отаровой вдовой губернаторского дома.

Но все это богатство выразительных средств, направленных на скрупулезную передачу бытовых деталей, лишь усугубляет режиссерский просчет, удлиняя начальные сцены, назначение которых—всего-навсего проиллю-

стрировать отдельные черты характера Отаровой вдовы, прежде чем этот характер начнет раскрываться в основном действии.

И даже великолепная игра Анджапаридзе не спасает эти эпизоды от известной иллюстративности.

Вразрез с основным стилистическим направлением фильма идут и дидактические сцены, главным героем которых, как правило, оказывается князь Арчил. Дело в том, что «Отарова вдова» Чавчавадзе — это не только легенда о любви, но и до некоторой степени философская повесть. В ней писатель и идеолог национально-освободительного движения в Грузии второй половины XIX века в полный голос говорит о превосходстве простого человека-труженика над своими эксплуататорами. Философия повести не только раскрывается через показ больших человеческих характеров, но и формулируется непосредственно в назидательных монологах, произносимых Арчилом:

«Что мы им? Что они нам? Кто мы и кто они? Мы — два разных мира... Мы, по существу сделаны, они сотворены. Мы сметаны на живую нитку, они прошиты строчкой — той самой строчкой, которою владеет только природа... Крестьяне как бы на извести замешаны, а мы какие-то рыхлые, дряблые. Послушай только, как они поют: это сплошной протяжный стон, и все же он зовется песней. Наша песня — не стон, и все-таки мы не можем назвать ее радостной...».

Эти и подобные им рассуждения, вложенные в уста молодого либерального князя Арчила или приводящиеся просто от автора, настойчиво провозглашают в повести грядущее торжество человека труда над паразитическими, уходящими классами.

Но то, что в художественной прозе было вполне уместным, не нашло удачного воплощения на экране. Монологи Арчила кажутся в картине выспренными и назойливо дидактичными.

И все-таки главное в картине удалось. Ее основные образы — Отарова вдова и Георгий — решены в интересной и своеобразной стилевой манере. Народно-романтическая линия в творчестве Чиаурели нашла яркое выражение в этом фильме, сверкающем всеми красками грузинского национального киноискусства.

Д. Бабиченко

ТРИДЦАТЬ МИНУТ

Два маленьких фильма. Всего тридцать минут мы видим на экране рисованных персонажей: «механического человечка» Самоделкина и танцующих влюбленных соек*. А сколько любви к своему искусству, сколько труда и творческого энтузиазма вложил коллектив грузинских мультипликаторов в создание этих короткометражных фильмов!

«Приключения Самоделкина»—фильм с большим прошлым и весьма перспективным будущим. Это не рядовой фильм, промелькнувший на экране в десять минут и забытый спустя еще десять минут.

* «Приключения Самоделкина». Автор сценария Н. Бенашвили. Режиссер В. Бахтадзе. Художник-постановщик Э. Бердзенишвили. Композитор М. Давиташвили. «Грузия-фильм», 1957.

«Свадьба соек». Автор сценария С. Долидзе. Режиссер А. Хинтибидзе. Художник-постановщик Б. Стариковский. Композитор М. Давиташвили. «Грузия-фильм», 1958.

Его прошлое — в долгих поисках постоянного героя, который мог бы с каждым новым фильмом совершенствовать свой графический образ, свой характер и пластическое мастерство в движении, жестах и мимике.

Мечта о постоянном герое никогда не покидала режиссеров и художников мультипликационного фильма. Вспомним Братишкина, появившегося в двадцатые годы, Кляксу из картин «Межрабпомфильма» (1933—1935) и, наконец, Мурзилку «Союзмультфильма» (год рождения 1957).

Попытка создания постоянного рисованного героя мультфильма — сложная задача, поскольку дело заключается не только в том, чтобы нарисовать графически интересный персонаж, который мог бы двигаться на экране. А именно так, к сожалению, представляют себе эту задачу даже некоторые специалисты рисованного кино.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ САМОДЕЛКИНА»

«Нарисуйте смешную, симпатичную фигурку, и, чем больше вы будете делать фильмов с ней, чем чаще она будет появляться на экране, тем скорее ее полюбят зрители!»

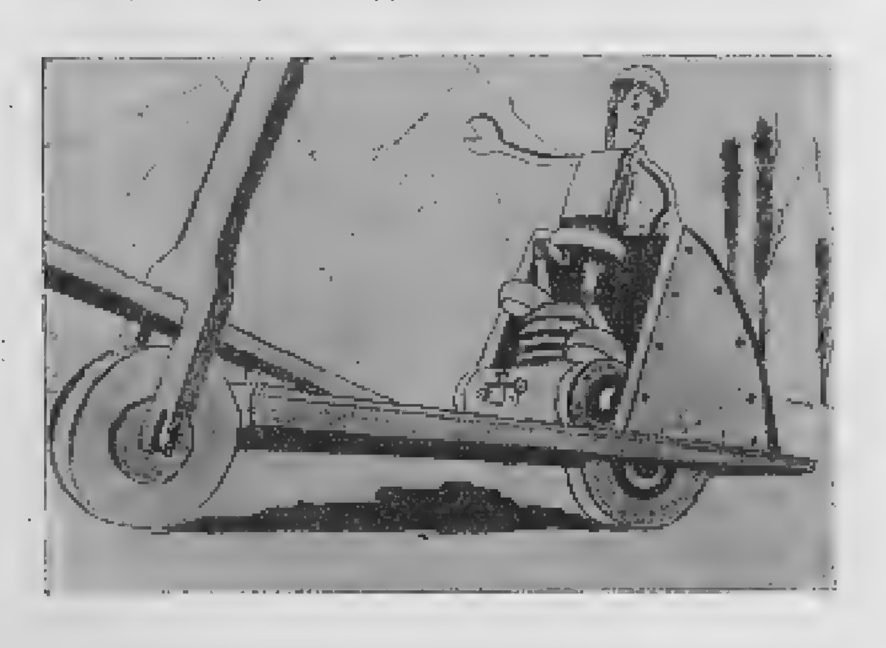
«Не понимаем, почему до сих пор вы этого не делаете?»— примерно так говорят многие.

Но, оказывается, не так все просто.

Нарисовать «симпатичную фигурку»— дело не хитрое, а вот дать ей сердце, ум и характер, вдохнуть в нее подлинную жизнь — необычайно сложно. Да и не только в характере дело. Очень важно, чтобы этого героя полюбили наши самые взыскательные критики—дети. А этого зрителя не проведешь! Ему нельзя выдать вместо героя пустую, бездушную фигурку.

Постоянному герою нужна не только симпатичная внешность, ему необходима полноценная актерская задача, которая могла бы быть решена в интересном сюжете, созданном драматургом. Такая задача, решая которую наш персонаж проявил бы присущие ему черты именно героя со своей биографией, профессией и яркой индивидуальностью.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ САМОДЕЛКИНА»



Почему так скоропостижно закончил свою жизнь Братишкин? Почему лишь в двух-трех фильмах «промелькнула», казалось, занятная чернильная фигурка Кляксы? Причина их поражения в том, что это были персонажи, наделенные лишь внешними чертами, без профессии, без интересного характера и цели в жизни.

И вот перед нами новая попытка — Самоделкин.

В веселом приключенческом сюжете рассказывается о том, как металлический человечек Самоделкин, разъезжая на универсальном вездеходе, оказывает всевозможную техническую помощь всем детям, любящим технику. В фильме, насыщенном остроумными изобразительными режиссерскими трюками, много интересных встреч с ребятами — юными техниками. Встретившись с одним из ребят — озорным Важа,— Самоделкин помогает ему избавиться от недостатков в его работе.

Думается, что «Приключения Самоделкина» — это лишь первая ласточка, за которой последуют другие, и что большая удача, сопутствовавшая рождению нового персонажа, обязывает к правильному, внимательному воспитанию этого героя, без лести и захваливания.

Я вижу уже в будущем много фильмов с изобретательным Самоделкиным. Я уверен, что он войдет в жизнь ребят, жизнь школы, пионерских лагерей. Он станет веселым, постоянным товарищем и советчиком наших детей. Несмотря на некоторую назидательность, в нем есть яркие черты близкого товарища, с которым никогда не скучно. Он поучает, но не менторски, а деловито и по-дружески, как старший брат, с любовью и шуткой.

Итак, этот образ Самоделкина — несомненная удача сценариста Н. Бенашвили, и мне хочется настоятельно еще раз посоветовать автору: не бросайте Самоделкина! Работайте дальше над фильмами с этим героем. Совершенствуйте уже найденный характер героя. Пусть пока это еще набросок, эскиз, но в нем уже намечаются черты яркого портрета. Отбирайте сюжеты! Они повсюду в нашей жизни: в доме, во дворе, в школьных классах...

Присмотритесь к своему еще далеко не совершенному детищу — Самоделкину.

Вот он перед нами, механический, железный человечек. Как будто строгий, схематичный

металлический герой, весь из гаек, болтов и рычагов. Но это не так! Приложите ухо к его грудной клетке. Слушайте! Там бьется человеческое сердце. Посмотрите в глаза Самоделкину. В них светится мысль, человеческий ум.

Значительным достоинством фильма является и то немаловажное обстоятельство, что автор Н. Бенашвили, режиссер В. Бахтадзе и художник Э. Бердзенишвили со всем своим коллективом создали произведение на современном материале — увлекательное и чрезвычайно полезное для воспитания детей.

Вспомним развлекательные и лишенные всякого смысла многочисленные серии Уолта Диснея с Микки Маусом. Микки — постоянный герой, уже признанный и прочно утвердившийся на экране. Но почти ни в одном из этих фильмов вы не уловите интересной мысли — повсюду нагромождение трюков, сделанных с большим техническим мастерством.

Создание оригинального сценария для детей — явление, редкостное не только в кинематографе, но и в нашей детской литературе. Поэтому появление Самоделкина не должно оставаться без последствий и для детской литературы Грузии. В самом деле, почему бы не продолжить приключения героя в книге, в детском журнале?

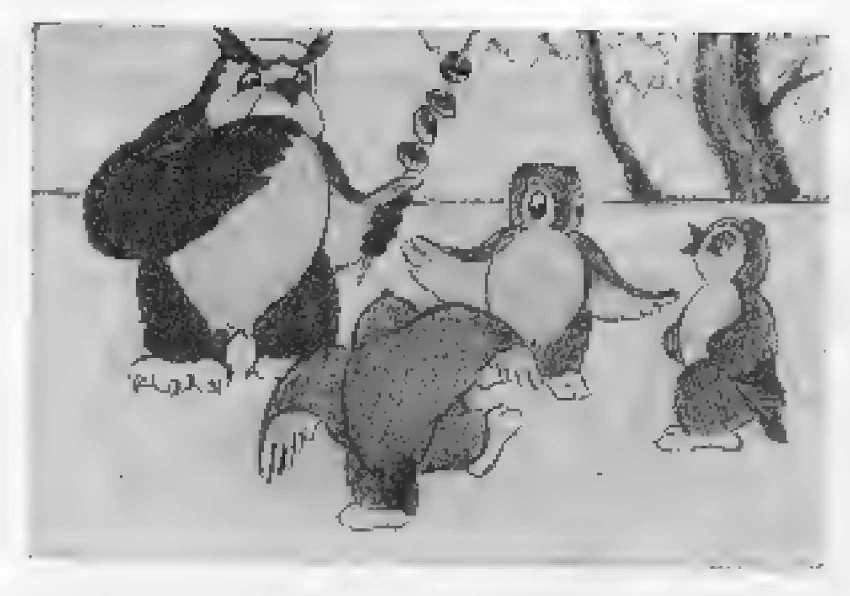
В дальнейшей работе над Самоделкиным нужно серьезно подумать о преодолении ряда существенных недостатков в технике выполнения фильма.

В первую очередь это относится к работе «одушевителей». Движения персонажей в некоторых эпизодах еще случайны, лишены образной характеристики.

Хотелось бы отметить успех мультипликатора А. Хускивадзе, в основном работавшего над образом Самоделкина. При всем еще пластическом несовершенстве центральный образ Самоделкина сохраняет обаяние, он выразителен и несет в себе индивидуальные черты.

Режиссерам и звукооператорам надо обратить серьезное внимание на чрезвычайно слабое по своему качеству шумовое оформление. А как помогли бы удачно найденные шумы в раскрытии всех образов, и особенно образа главного героя фильма! Большая работа предстоит еще и в овладении музыкальностью и ритмичностью движений, которые в большинстве эпизодов картины находятся в разладе с ее музыкальным строем.

Музыка композитора М. Давиташвили играет положительную роль в фильме, придает «Приключениям Самоделкина» более яркий



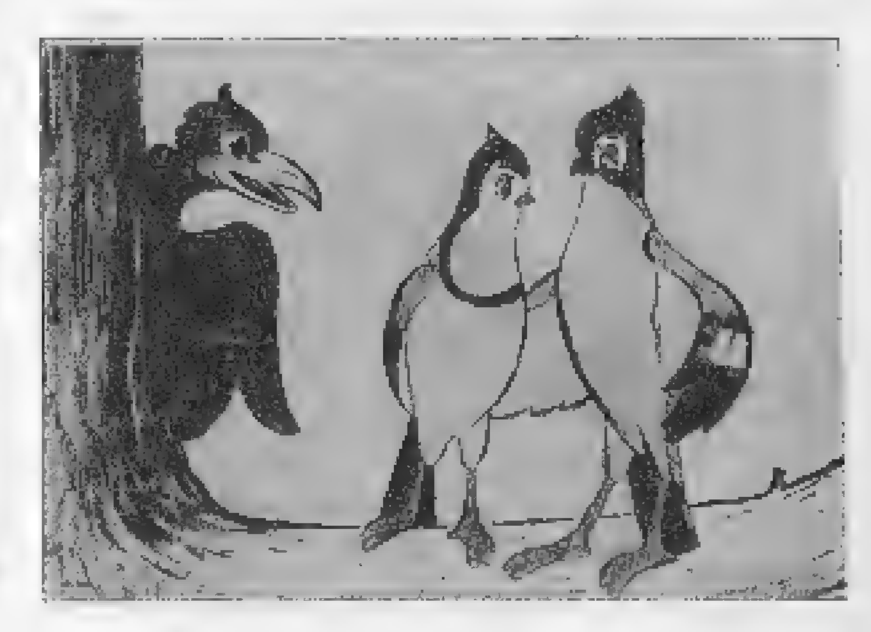
«СВАДЬБА СОЕК»

национальный колорит, но ей не хватает прозрачности в оркестровке, четкости музыкальных акцентов, которые так нужны мультипликаторам в их работе с фонограммой. Условность изобразительного языка рисованного фильма требует и от музыки ясности и лаконичности.

●

Выпуская мультфильмы для детей, нельзя забывать и о взрослых зрителях, поэтому очень правильно поступают грузинские мультипликаторы, выпуская фильмы и для взрослых — такие, как «Свадьба соек». В основу сценария этой картины положен рассказ классика грузинской литературы Важа Пшавела. И надо сказать, что сценарист С. Долидзе, режиссер А. Хинтибидзе и художник Б. Стариковский на весьма сложном материале сделали чрезвычайно интересный, яркий фильм.

«СВАДЬБА СОЕК»



Говоря о сложности материала, я имею в виду «птичьи персонажи» фильма, которые очень трудно поддаются пластической обработке и при создании внешнего образа и при «одушевлении» героев.

В этом фильме радует многое: своеобразие чудесной национальной формы, тонкий юмор и драматизм сюжета.

Этим фильмом режиссер А. Хинтибидзе и его коллектив продолжают традицию экранизации грузинской классики и фольклора («Свадьбе соек» предшествовала также очень интересная грузинская народная сказка «Нико и Никора» в обработке Ш. Дадиани и А. Хинтибидзе).

Бесспорный успех «Свадьбы соек» расширяет жанровые возможности искусства рисованной мультипликации в Грузии.

Следует отметить в этом фильме растущее мастерство Б. Стариковского — одного из опытнейших художников студии, который имеет установившийся художественный почерк и смело продолжает в своей работе поиски нового. Декоративная сторона фильма отличается хорошим вкусом, жизнерадостностью и свежестью приемов.

Жаль только, что в фильме некоторым диссонансом прозвучали сцены с мышонком, выполненные натуралистически, что в известной мере является следствием неудачного графического решения этого персонажа.

Хотелось бы сделать общий вывод после просмотра последних мультипликационных работ студии «Грузия-фильм». Он достаточно очевиден. В студии имеются талантливые режиссеры и художники-постановщики, которые могут с большим успехом работать и совершенствовать искусство рисованного фильма.

Надо надеяться, что подлинные энтузиасты этого искусства, показавшие в фильмах «Свадьба соек» и «Приключения Самоделкина» большое мастерство, будут неутомимо продолжать свои художественные поиски.

Счастливого творческого пути, дорогие друзья!

ВСТРЕЧА С КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ ГРУЗИИ

Художественные фильмы, продемонстрированные в дни Декады грузинского искусства и литературы в Москве, — убедительное свидетельство нового крутого подъема грузинской кинематографии. Об этом говорилось на состоявшейся в Центральном Доме кино встрече московских и грузинских кинематографистов, посвященной итогам декады.

Приветствуя грузинских гостей, председательствовавший на вечере М. Ромм отметил огромный успех декады, продемонстрировавшей выдающиеся достижения грузинского театрального искусства, литературы и кино.

Хорошо, дружно работает отряд грузинских киноработников. Обновилось, «помолодело» творчество зрелых мастеров, а рядом с ними растет талантливая и дружная молодежь.

Как отметил режиссер Л. Арнштам, студия «Грузия-фильм» с каждым годом дает все больше хороших и интересных фильмов. Л. Арнштам проанализировал некоторые из фильмов, показанных во время декады.

— Отрадное впечатление осталось от фильма «Цветущая Грузия» (постановщик С. Долидзе, режиссер-оператор Г. Асатиани). Этот фильм отошел от шаблона, по которому сделаны многие документальные картины о союзных республиках. Своеобразно и естественно его развитие, свободно льется дикторский текст Ираклия Андроникова, читаемый им же. Украшает картину и превосходная музыка С. Цинцадзе.

Фильм «Последний из Сабудара» (сценарий Г. Мдивани, режиссер Ш. Манагадзе, оператор Г. Челидзе) увлекает и волнует зрителя. Удивительно хорошо играет героя фильма талантливый и обаятельный молодой актер Г. Кахиани. Работа оператора, простая и поэтичная, одинаково выразительна в портрете и пейзаже.

Высокую оценку дает Л. Арнштам фильму «Отарова вдова», поставленному М. Чиаурели по повести грузинского классика И. Чавчавадзе. Это произведение своеобразное, пронизанное поэзией. Исполнительница главной роли Верико Анджапаридзе еще раз показала себя выдающейся трагической артисткой, создав образ необычайной душевной наполненности и редкой пластичности. Особенно хороша она там, где дальше отходит от жанра, ее стихия — романтическая трагедия. Чудесный, светлый образ создал в фильме и Г. Шенгелая.

Л. Арнштам остро поставил принципиальный вопрос о методе дублирования грузинских картин на русский язык. При дублировании речь часто теряет свое национальное своеобразие, обесцвечивается. Фильм «Судьба женщины», по мнению оратора, частично испорчен дубляжем. Несколько лучше переозвучена «Отарова вдова», но и здесь речь актера, дублировавшего роль князя Арчила, бесцветна, отдает переводом. Верико Анджапаридзе сама дублировала себя на русском языке, и это получилось превосходно. Пусть даже в тексте местами все же ощущается перевод и артикуляция

подчас не совпадает с произносимыми звуками, зритель, захваченный музыкой речи артистки, уже не думает об этих маленьких недостатках. Но еще лучше было бы, если бы замечательная артистка просто снялась в русской версии картины.

— Снимайте дубли на русском языке, — предлагает Л. Арнштам. — Это поможет сохранить национальный колорит речи, ее музыку, ритмику.

Кинодраматург А. Спешнев подчеркнул, что кинематографисты Грузии проявляют подлинное новаторство в выражении народной жизни, народной души. Он подтверждает это анализом двух таких разных по жанру и по стилистике фильмов, как «Последний из Сабудара» и «Отарова вдова».

— Новый этап наступил в творчестве одного из старейших грузинских кинодраматургов Г. Мдивани. В его последних сценариях зазвучали новые мотивы, свежие интонации. Свежестью замысла отличается сценарий «Последний из Сабудара». Режиссура фильма богата интересными подробностями, поисками новых, более выразительных средств в киноискусстве.

«Отарова вдова» —произведение, которое может показаться неожиданным для М. Чиаурели. Самое сильное в нем — мысль, жизнь духа. Большое впечатление производят монологи героини в чудесном исполнении В. Анджапаридзе. Досадно, что этот поэтический поток порою прерывается излишними бытовыми деталями, в которых фильм не нуждается.

— Грузинское киноискусство выходит на передовую линию,—говорит В. Крепс.

До сих пор мы знали М. Чиаурели как одного из наиболее ярких представителей эпохи «масштабного кино». В фильме «Отарова вдова» он предстает в новом творческом качестве. Мы познакомились с Чиаурели, который дал дорогу не историческим событиям, а человеческому образу. Просто, скупо сделана картина, в ней звучит настоящее величие. Это подлинный Чавчавадзе—с думой писателя, с его болью за свой народ, с его верой в будущее народа.

Фильм «Отарова вдова» сделан твердой, уверенной рукой мастера. Ярким произведением грузинского национального киноискусства является и фильм «Последний из Сабудара».

Особо остановился В. Крепс на искусствоведческом фильме «Ладо Гудиашвили», созданном выпускниками ВГИКа Г. Цулая и Н. Ненова. Фильм, приобщающий зрителя к творчеству этого интересного художника, отличается многообразием приемов в подаче статичного материала: картины как бы выходят за пределы своих золоченых рам.

Режиссер Д. Бабиченко говорил о показанных в дни декады фильмах грузинских мультипликаторов «Приключения Самоделкина» (режиссер В. Бахтадзе) и «Свадьба соею» (режиссер А. Хинтибидзе). Это два фильма, разные по жанру, но очень самостоятельные по форме, полные национального своеобразия.

Выступление оператора Б. Небылицкого было посвящено фильму «Цветущая Грузия». Картина исполнена гражданского пафоса, взволнованной любви к стране. С первых же кадров она покоряет выдающимся изобразительным мастерством создавшего ее коллектива. С самолета показаны богатства и красоты страны, ее горы, города, сады, чайные плантации. Но лучше всего сняты в картине люди.

Однако дикторский текст не вполне удовлетворяет Б. Небылицкого, моментами он сух и дидактичен, диссонирует с темпераментной манерой режиссера и оператора.

Кинодраматург М. Папава характеризует фильм «Последний из Сабудара» как одну из интереснейших работ грузинского кино последнего времени. Режиссер Ш. Манагадзе вносит что-то новое в присущие грузинскому кино черты. В рассказе о двух гончарах, старом и юноше, дан великолепный пластический образ двух эпох. Очаровывает удачно найденный Г. Мдивани образ старого ворчуна, входящего в новую жизнь.

В «Судьбе женщины», по мнению М. Папавы, литературный материал не нашел полноценного кинематографического решения. Незакономерно обрывается судьба Кето, она как бы исчезает из фильма. Однако очень хороши в картине массовые сцены, в которых каждый человек живет своей жизнью.

— В последнее время зритель познакомился с грузинской кинематографией в новом ее качестве, — говорит Н. Саламатов. — На экранах появилось 15 художественных фильмов, созданных студией «Грузия-фильм» за два с половиной года.

Если многие грузинские картины обращены в далекое прошлое, то фильм «Последний из Сабудара» обращен в будущее. Он расширяет наше представление о сегодняшней Грузии. Стык старого и нового талантливо найден в древнем ремесле гончара, которое получает новое применение на огромном современном заводе. Люди показаны в картине во всей сложности их характеров. Удачно сочетаются в фильме интересный сценарий с хорошей режиссурой, талантливой операторской и актерской работой.

Можно пожелать, чтобы все режиссеры студии уделяли больше внимания современности, людям наших дней.

Несколько критических замечаний о картинах, показанных во время декады, сделал М. Ромм. Как и другие выступавшие, он говорил о глубине образа, созданного В. Анджапаридзе в фильме «Отарова вдова». Из образов вдовы и Георгия вырастает образ народа. Но, по мнению оратора, не удался образ князя Арчила, засушенный дидактичными рассуждениями.

Отмечая, что в сценарии и режиссуре «Последнего из Сабудара» есть много интересных находок, М. Ромм считает вместе с тем несколько шаблонным основной сюжетный ход фильма.

Удачный фильм «Цветущая Грузия» грешит, по словам М. Ромма, некоторой «перечислительностью», которая в прошлом резко снижала качество многих документальных кинокартин.

— Но в целом,—говорит М. Ромм, — грузинская кинематография выходит на всесоюзный и мировой экран с большими творческими успехами.

Выступивший в заключение вечера режиссер С. Долидзе от имени гостей, приехавших из Грузии, поблагодарил москвичей за сердечную встречу, за сделанные ими критические замечания.

Е. КУЗНЕЦОВА

Гр. Рошаль

МОЛОДОЙ ФИЛЬМ

Это — молодая картина, в ней молодо все. И героиня, и режиссер фильма, и, главное, зоркий глаз, видящий жизнь, я бы сказал, под каким-то очищающим фильтром. Работа режиссера и оператора вдумчива и почти нигде не засорена мелочным орнаментом, часто увлекающим даже лучших киномастеров.

Мне нравится эта молодая картина. Правда, в ней есть (в некоторых эпизодах) сентиментальный привкус, правда, несколько традиционен образ злой фрау и недостаточно ярко выражены характеры части персонажей, однако обаяние образа главной героини настолько велико и созданные кинодраматургом Ф. Кнорре ситуации настолько верно выбраны, что ты мысленно отметаешь пылинки недочетов, и вещь не меркнет.

Хорошо, когда гуманистическая идея изложена не как пропись, а поэтически, музыкально, гармонически раскрывается от кадра к кадру, от запева к финалу.

«Рита» — это поэтический фильм, причем он овеян очарованием именно латышской поэзии. И в характерах основных героев очень точно найдены свойственные латышскому народу душевные черты. Сдержанность, своеобразная собранность, какое-то особое чувство собственного достоинства, воспитанное долгими годами непрестанных рыбацких трудов, годами борьбы с высокомерием немецких баронов, третировавших талантливый латышский народ, вера в свои силы — вот они, типичные черты народного характера.

Автор сценария Ф. Кнорре и режиссер А. Неретнек правильно связали судьбы разных людей на оторванном от всей земли, окруженном врагами маленьком чердачке школы. И не только их судьбы, но и образы людей разных наций. Поэтому новелла о группе солдат, вырвавшихся из фашистского ада, делается почти эпически значительной.

Один из раненых бредит, дни его сочтены. Недавно он и его товарищи бежали из плена, когда перевозивший их из концлагеря германский катер наскочил на мину. Латышские рыбаки спасли эту горсточку людей, не щадя своей жизни. Дочерью одного из таких героев рыбаков была Рита. Но героями оказываются не только первые спасители. И школьная уборщица, и весь рыбачий поселок, и сама Рита, маленькая, скромная, не сознающая даже величия своего огромного подвига, включаются в эстафету спасения. И особенно интересен тот поворот сюжета, который приводит к спасению немецкого мальчика этой маленькой латышской девочкой.

В начале обрамляющей новеллы — в первых кадрах фильма — мы принимаем Артура за маленького брата Риты, а в конце обрамляющей новеллы, в финале, мы знаем, что этот Артур — спасенный немецкий мальчик. И прекрасны последние слова, завершающие картину:

— Разве ты когда-нибудь чувствовал себя у нас чужим?— спрашивает мальчика старый рыбак, от имени которого ведется повествование.

Нет, он не чувствовал себя чужим в этом доме. Это единая семья.

В этом сюжетном мотиве спасения немецкого ребенка от пошлой тупости полуживотного быта стяжателей, от фашистско-мещанской мрази есть высокое благородство и вера в человека. Не отвечают дети за грехи родителей своих, и не месть движет честными сердцами простых людей.

Высокий гуманизм не только провозглашен коллективом, создавшим этот фильм, но донесен до сердца и мыслей зрителя. Фильм запоминается и убеждает благодаря тому, что поэзия его не назойлива, не выспренна, не взята напрокат, а вскрыта внутри событий и что, хотя события в нем разворачиваются почти с будничной простотой, зрителя ни на миг

«Рита». Сценарий Ф. Кнорре. Режиссер А. Неретнек. Оператор М. Рудзитис. Художник Л. Грасманис. Композитор А. Скулте. Рижская студия художественных фильмов, 1957.

не оставляет ощущение их значительности. И Марта и Рита чувствуют себя, я бы сказал, хозяйственно.

Вот, например, отрывок диалога между школьной уборщицей Мартой и одним из рыбаков.

— Если их там наверху найдут, нас всех расстреляют? Да?— спрашивает Марта.

— Боишься?

— Нет, я не боюсь, да только вот места себе не нахожу, и сердце замирает от каждого шороха на чердаке.

— Мы что-нибудь придумаем, Марта.

— Принесите лучше побольше бинтов и поменьше шатайтесь возле школы, раз уж меня втянули в такое дело.

Или вот первые слова Риты, обращенные к раненым, после того как она заменила Марту в школе и поднялась к спрятанным на чердаке солдатам:

— Здравствуйте. Это вам Марта прислала.

— А где же она сама?

— Она больше не придет, но это ничего. Теперь я буду ходить к вам. Вы, наверное, голодны?

Или чудесный фрагмент, рассказывающий об отношениях к Рите соседей, приготовивших передачу для спрятанных на чердаке беглецов.

— А мы тебя ждем, Рита.

— Меня?

— Какие шершавые руки... Ты все еще стираешь там?

— Стираю.

— Видишь, она все еще стирает.

— Постой, возьми... Там это тебе пригодится.

— Для кого это?

— Бери, бери. Салака свеженькая, сами коптили.

— Мы все небось рыбаки. Сочтемся.

Но не только простота поведения делает обаятельной Риту. С вдохновенной находчивостью она заставляет ребят затаптывать следы, оставленные на прибрежном песке беглецами. Эти сотни детских следов сбивают с толку преследователей-фашистов.

Как хорошо придумана ею вся эта история со стиркой, дающая возможность проносить незаметно для посторонних глаз еду на чердак. А какая она славная «сестра», заботливо ухаживающая за раненым, делающая ему перевязку, не боящаяся крови, маленькая, хрупкая девочка страшных лет мировой войны.

Я не могу отказать себе в удовольствии процитировать еще один отрывок — из сцены Риты с аптекарем:

— А, это ты. Опять деду нужна микстура от ревматизма?

— Да. Он еще просил пузырек йода.

— Йода? Что он делает с йодом? Ты уже второй раз просишь.

«РИТА»

— Видите... у него...

— Не мое дело, что у него. Ты посиди и подожди, пока я приготовлю лекарство.

— Можно посмотреть, как вы готовите?

— Пожалуйста, детка, если тебя интересует.

— Когда я вырасту, я тоже научусь делать лекарство.

— Да? Маленькие дети редко интересуются моей профессией.

— Я бы сама придумывала новые лекарства, порошки и микстуры.

— Какие лекарства придумала бы?

— Чтобы у человека не болела голова, чтобы он не бредил во сне.

— Ну, в этом ничего нового нет. Кое-что уже давно придумано.

— Неужели есть такие лекарства? У человека болит голова, ему дают маленький порошок, и боль сразу проходит?

— Да. Но ведь нужно знать, отчего у человека болит голова. Как ты думаешь?

— Но, может быть, его ударили...

— Очень сильно ударили?

Так постепенно Рита переходит на конспиративный разговор с аптекарем, и они понимают друг друга, хотя ни одного слова о раненом не было произнесено.

А как прекрасно Рита пытается обмануть умирающего героя, сочиняя для него неприсланное письмо!

«РИТА»

Если представить себе, что все события новеллы связаны с нарастающей угрозой гибели наших героев и самой Риты, вы поймете, какое острое чувство тревоги сопутствует просмотру этой новеллы, особенно в детской аудитории.

Я слышал отзывы юных зрителей. Они полюбили Риту и хотели бы стать похожими на нее. Я сказал о детской аудитории, но фильм этот отнюдь не только для детей. Может быть, многие тонкости от них и ускользнут. Тем не менее как произведение искусства фильм «Рита» является безусловным украшением и собственно детского репертуара.

В последнее время появилось несколько хороших советских картин, связанных с «детской» темой. Картина «Лурджа Магданы», пожалуй, до сих пор является наиболее поэтическим произведением кино последних лет.

Картина «Рита» продолжает эту традицию детского фильма. Следует отметить, что на первый взгляд новелла Ф. Кнорре по своему жанру — новелла приключений. Но только на первый взгляд. По правильной трактовке тонкого и умного режиссера А. Неретнек, новелла эта — достаточно глубокий психологический очерк характера утверждающегося в жизни человека.

А. Неретнек прекрасно поняла характер своей маленькой героини. Юная артистка И. Гулбе, как мне кажется, много обещает в будущем и имеет все основания стать любимой актрисой, плодотворно начавшей свой путь в таком юном возрасте.

Очень помогли режиссуре оператор М. Рудзитис, художник Л. Грасманис и композитор А. Скулте. Музыка тесно связана с изобразительным решением картины — она тревожна и ясна. Художник и оператор прекрасно дополняют друг друга в этом фильме и, хорошо понимая драматургию декоративного решения и освещения в кино, сумели сделать декорацию чердака постоянно трансформирующейся и чрезвычайно помогающей развитию действия. Этот чердак кажется то сумрачным, угрожающим, то прекрасно передающим ощущение какой-то весенней надежды для укрывшихся в нем беглецов. Кадры ясны по композиции и не захламлены случайными элементами.

Особенно хороши крупные планы в сценах тревожного бреда умирающего героя. Очень выразительны портреты Риты. Остро воспринимаются силуэты на тонкой простыне, являющейся для беглецов последним прикрытием от рыскающих по чердаку фашистов.

И другие декорации тоже хочется похвалить. Они «работают» не в качестве театрально-статического фона, а связаны с самой сутью действия и характеров. Запоминается маленькая «золушка» Рита среди громоздких предметов кухни — больших ведер, чанов... или стадо вещей, согнанное в комнату стяжателями Камерерами.

Декорации органически и изобразительно увязаны оператором с так же действенно понятой натурой.

Здесь, на натуре, умело отобраны пейзажи: море, улицы... Как хорошо сделана история с грузовиком, на котором убегают пленные, как хорошо показан затор на дороге, решающий судьбу Камереров, и с какой острой выразительностью большие события войны противопоставлены тупой мелочности четы Камереров, даже в последнюю минуту своей жизни не желающих поступиться своим «добром».

Актриса Б. Лине (играющая жену Камерера) и актер Х. Мисиньш (Камерер) ненавидят изобра-

жаемых ими людей. И кто же может осудить их за это. Однако полное отсутствие человеческих повадок у этих обезьяноподобных персонажей, пожалуй, делает несколько однотонным их «злодейский» колорит. И все-таки Лиие играет очень подлинную фашистку, которая не зря страшится глаз каждого латыша и каждой латышки, зная, что только ненависть и презрение может она вызвать у вставшего во весь рост народа Латвии.

Думается, что весь актерский ансамбль в этой картине хорош. Особенно приятно умение молодого режиссера работать с детьми: и Рита и остальные маленькие персонажи, особенно Артур в детстве (М. Лапиньш), достоверны и убедительны.

Хочется подчеркнуть, что лежащий неподвижно, ни разу даже не поднявшийся артист Р. Лигерс, который исполняет роль Айвара, показал себя большим мастером, внутренне богатым и сдержанным.

В целом, я полагаю, картина «Рита» заслуживает серьезного признания, потому что большая тема раскрыта в ней с подлинным мастерством: компоненты большого киноискусства — актерское слово, мимика, жест, природа в ее морских просторах и характерных уголках пригорода, декорации — все это объединено четким режиссерским замыслом, выражено в формах графически строгих и отобранных с художественным вкусом.

Гр. Чахирьян

КИНОПОВЕСТЬ О КАМО

Необычайная жизнь замечательного революционера-подпольщика Тер-Петросяна (Камо), овеянная легендарной славой, могла бы послужить материалом не для одного, а для целой серии фильмов. Образ этого храброго большевика не может не вызвать у художника желания раскрыть его кристально честную натуру, напомнить, во имя каких идеалов он десятки раз рисковал жизнью, показать, наконец, как выковывался такой неповторимый, отмеченный столь яркой индивидуальностью характер.

Появление фильма «Лично известен»* отрадно и знаменательно. Картина эта интересна тем, что она возвращает советскую кинематографию к почти забытому жанру историко-революционного приключенческого фильма. Вместе с тем фильм о Камо представляет новую веху в истории армянского киноискусства.

Можно, конечно, спорить с авторами фильма «Лично известен», задавать им вопросы, почему они включили в картину один эпизод из подпольной жизни Камо и обошли не менее, а иногда и более интересный другой. Почему они, например, возвращают Камо несколько раз в застенки Метехского замка и не показывают его непостижимо смелый побег из батумской тюрьмы? Можно упрекнуть их и за то, что они не всегда до конца раскрывают в фильме последствия дерзновенных действий Камо — действий, доводивших жандармов до самоубийства или же, наоборот, до невольного восхищения его незаурядной личностью. Можно даже не спорить, а прямо упрекнуть автора сценария в создании шаблонных образов второго плана, тривиальных фигур шпиков-пьяниц.

Наконец, следовало бы указать и автору сценария и постановщикам на некоторые исторические погрешности. Правда, они незначительны, но все же кажутся досадными в этом неоспоримо хорошем фильме. Так, вряд ли можно было встретить жандармского полковника (да еще прослужившего несколько лет на Кавказе), ничего не слыхавшего об армяно-грегорианском вероисповедании. Еще менее вероятны кавалерийские атаки на баррикады, которые возводились обычно как раз для того, чтобы на улицах не могли действовать казачьи сотни...

Но это, в конце концов, частности.

Прежде всего надо ответить на вопрос: чем же фильм «Лично известен» привлекает к себе зрителя, особенно молодого, не оставляя равнодушными и людей старшего поколения, даже участников и очевидцев революционной борьбы в царской империи? Конечно, художественной правдой, которая заложена и в развитии всего сюжета и, что самое важное, в образе Камо. Эти достоинства особенно привлекательны в фильме приключенческого жанра с его динамичной фабулой. В этом-то органическом сплаве стремительно развивающегося действия, захватывающего неожиданными перипетиями борьбы, с глу-

* Сценарий М. Максимова. Режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян. Оператор И. Дильдарян. Художник П. Бейтнер. Композитор А. Бабаджанян. «Арменфильм», 1957.

«ЛИЧНО ИЗВЕСТЕН»

бокой содержательностью подлинного историко-революционного произведения и заключено, на наш взгляд, очарование фильма.

Своими корнями картина «Лично известен» уходит не только к далеким «Красным дьяволятам» и «Транспорту огня», но в не меньшей степени и к историко-революционным фильмам тридцатых годов. Фильм этот обогатил галерею образов героев-революционеров, созданных советской кинематографией.

Характер главного героя раскрыт авторами фильма с подлинным мастерством.

Легкость, с которой Камо идет на самый трудный подвиг, виртуозная смелость, с которой он его совершает, необычайная уверенность в своих силах, позволяющая ему не отступать ни перед какими препятствиями,— все это в какой-то степени делает его похожим на Д'Артаньяна из «Трех мушкетеров». А фанатическая преданность делу, которому он служит, упорство, с которым он продолжает борьбу и тогда, когда она кажется непосильной, делает Камо похожим на Овода. И это не удивительно. Такие сверхсмелые, неустрашимые люди—не плод фантазии художника. Они существуют в действительности. И именно потому, что образ списан художниками с натуры, Камо — смелый и находчивый, как Д'Артаньян, непримиримый в своих убеждениях, как Овод,—отмечен печатью яркой индивидуальности, раскрыт, как характер неповторимый, замечательный, как человек, одухотворенный и движимый самыми высокими идеалами человечества — идеалами коммунизма. Он способен совершить и в действительности совершает большее, чем его литературные прототипы, не потому, что он смелее и упорнее их, а потому, что им движут побуждения более высокие, чем даже пламенный патриотизм Овода.

Такая трактовка образа Камо четко определена и сценарным замыслом, и режиссерской его разработкой, и особенно виртуозной игрой Г. Тонунца, успех которого в значительной тепени означал и успех всей постановки.

Камо — первая кинематографическая роль актера Г. Тонунца. Надо воздать должное зоркости постановщиков С. Кеворкова и Э. Карамяна, остановивших свой выбор на совершенно неизвестном в кинематографии (да и не проявившем себя еще в полной мере в театре) исполнителе.

Внутреннее созвучие экранного образа Камо с человеческими данными его исполнителя предопределило художественный успех, несмотря на то, что внешне Г. Тонунц мало похож на Тер-Петросяна. Только глаза Г. Тонунца — это точно вновь обретшие жизнь глаза Камо — столько в них мысли, чувства, чистоты и целомудрия человека, отдавшего всю свою жизнь великому делу.

Мы не случайно вспоминаем о глазах актера, о глазах Г. Тонунца в роли Камо. Им можно поверить, в них выражается правда характера. Ведь кино — это не только насыщенный динамизмом сюжет, но и крупный план — кинопортрет человека. В этом — кардинальное отличие экранного искусства от театра, не знающего портрета. И в этом близость его к живописи, оказывающейся, правда, в данном случае бедной родственницей, ибо она не способна создать портрет во времени, в движении.

Приходится пожалеть, что в фильме «Лично известен» не удался образ В. И. Ленина. И не потому, что исполнитель этой важнейшей роли Б. Смирнов — плохой актер. Напротив, Б. Смирнов — художник высокого вдохновения и большой мысли (об этом свидетельствует роль, сыгранная им в спектакле «Кремлевские куранты»). Ошибка актера и режиссуры фильма в том, что они пошли по линии поисков внешнего сходства, имитации внешних характерных черт, а так нельзя создать ни верный кинопортрет, ни тем более художественный образ великого человека.

Вот почему глубоко разочаровывает зрителя Б. Смирнов в фильме «Лично известен» (и не только в этой картине, но и в «Коммунисте», и в «Балтийской славе»). Это, пожалуй, единственная (но крайне досадная) актерская неудача в фильме, где большинство персонажей правдивы и убедительны.

Успех ряда исполнителей ролей фильма «Лично известен» — это прежде всего удача постановщиков,

сумевших уловить и выявить в актерах такие стороны их творческой натуры, которые не нашли своего воплощения в их предшествующих ролях и на сцене и на экране.

Артиста Ереванского русского драматического театра имени Станиславского А. Карапетяна зритель видел в трех картинах «Арменфильма»: «Призраки покидают вершины», «Из-за чести» и «Сердце поет». В этих фильмах от него требовалось изображение красивых молодых людей, в одном случае советского геолога, в другом — сына богача нефтепромышленника, и в третьем — преуспевающего дельца в современной Западной Европе. Нельзя упрекнуть актера в том, что он повторялся из фильма в фильм. Образы, созданые им в этих трех картинах, различны. Но во всех трех фильмах А. Карапетян шел от внешнего рисунка, не углубляясь в психологические тонкости (за отсутствием их в сценарном решении роли).

Трудно даже узнать А. Карапетяна в студенте, показанном в картине «Лично известен»,— чуть сутулом, в очках, с длинными волосами. Интересен психологический рисунок этого человека, играющего в революцию, стремящегося к красивой позе и в конечном счете становящегося провокатором, предателем.

Нельзя не помянуть добрым словом и молодую грузинскую актрису М. Чахава в роли Медеи. Она показала на экране простодушную и чистую девушку, готовую испытать всевозможные лишения во имя дела, которому служит. Ее любовь к Камо чиста и беззаветна. Она не сулит ей ничего, кроме права назвать своим человека, которому угрожает виселица.

Артист Б. Свобода интересно и убедительно играет жандармского полковника Марципанова.

Артист Ереванского русского театра Т. Ген сумел, что называется, «выжать» из роли коммивояжера все комедийное, заключенное в ней, и в то же время не впасть в шарж, в гротеск. Вместе со своей партнершей актрисой М. Джерпетян он вносит в содержание картины комедийное начало, еще более оттеняющее драматизм основных сюжетных коллизий.

Надо сказать, что образы, над которыми авторы фильма добродушно посмеиваются, и образы сатирически заостренные, вкрапленные в драматический сюжет, роднят картину «Лично известен» с лучшими традициями национального киноискусства Армении — традициями, берущими свое начало от картин зачинателя армянской художественной кинематографии А. Бек-Назарова (немых фильмов «Намус», «Зарэ» и звукового фильма «Пэпо»). И это не случайно. Режиссер С. Кеворков, ученик А. Довженко, много работал в Армении под руководством А. Бек-Назарова. А Э. Карамян—непосредственный ученик А. Бек-Назарова.

«ЛИЧНО ИЗВЕСТЕН»

Художественный стиль «Пэпо» нашел свое дальнейшее развитие не только в таких сделанных под прямым влиянием творчества Бек-Назарова эпизодах, как сцена в духане, но и во всем художественном строе фильма «Лично известен». Это проявляется и в органическом соединении комического и драматического, и в самой манере киноповествования, в глубоком раскрытии народного характера.

Но фильм «Лично известен», разумеется, не повторяет на историко-революционном материале картину «Пэпо». В нем есть и принципиально новое, знаменующее движение армянского киноискусства вперед. Национальное своеобразие этой картины раскрывается не во внешних аксессуарах, а больше всего в душевном складе, чертах характера ее центрального героя Камо.

Дискуссия, развернувшаяся в Армении в журнале «Советаган Арвест» вокруг ряда картин «Арменфильма», не прошла бесследно для постановщиков фильма «Лично известен». Критика их двух последних фильмов («Призраки покидают вершины» и «Тропою грома»), лишенных, по мнению ряда участков дискуссии, яркой национальной формы, оказалась необычайно благотворной. Новая картина С. Кеворкова и Э. Карамяна, несомненно, займет свое место в ряду наиболее ярких произведений армянского национального киноискусства. Примечательна еще одна особенность фильма. Привлекая к участию в постановке актеров самых различных школ и направлений, снимая наряду с исполнителями армя-

«ЛИЧНО ИЗВЕСТЕН»

нами русских, грузинских, азербайджанских артистов, С. Кеворков и Э. Карамян сумели добиться единства актерского ансамбля, они подчинили творчество всех актеров единому художественному решению.

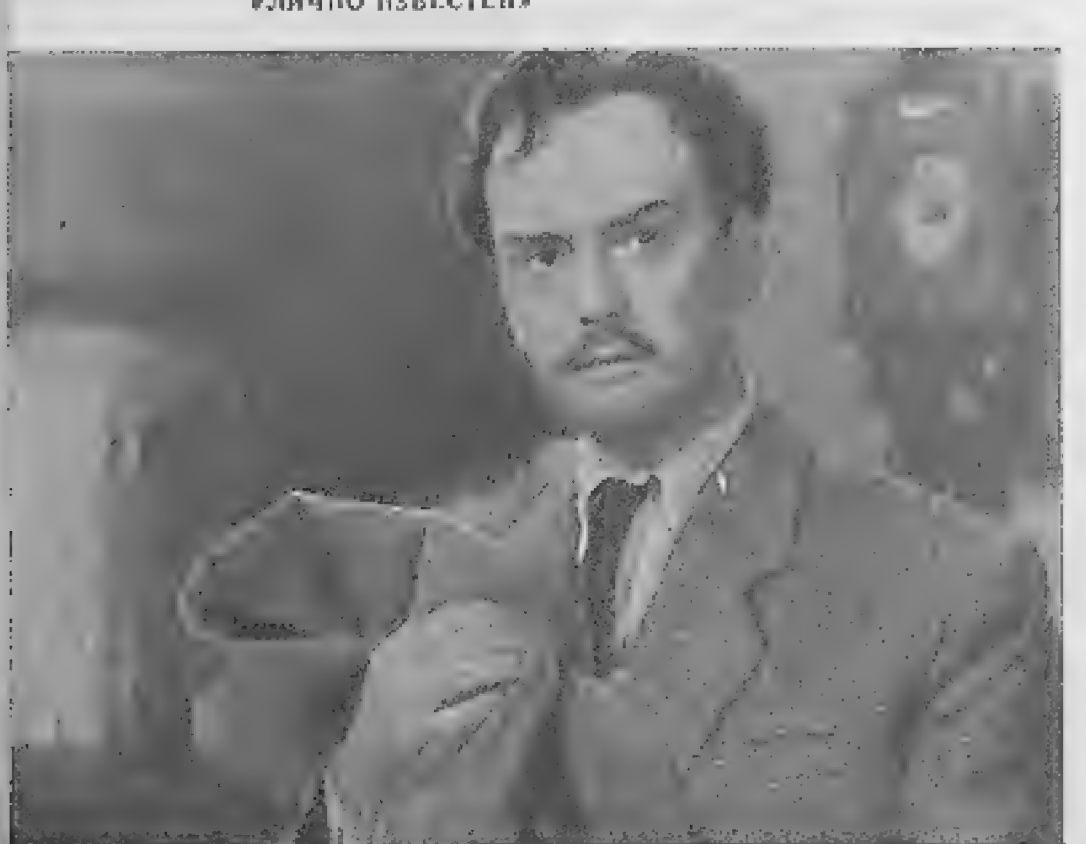
Глубоко своеобразная по национальной форме картина «Лично известен» в то же время несет в своем содержании идею дружбы и братства народов. В фильме мы встречаемся с представителями различных национальностей. В нем выражены лучшие чаяния народов Кавказа, совместно участвовавших в борьбе против царизма и капитализма. Дружба армянина Камо с грузинским крестьянином Шаншиашвили — не домысел авторов фильма. Это историческая правда.

Интересно изобразительное решение картины, найденное оператором И. Дильдаряном и художником П. Бейтнером. Единственный упрек, который заслужили оператор и художник, это очень уж «вольные» панорамы по коридору вагона, при которых зритель замечает отсутствие наружной стены вагона и видит обрезанные концы скамеек. Такая недопустимая небрежность возвращает киноискусство к его первобытным временам. Интерьеры фильма выдержаны в одном стиле и позволяют оператору выразительно их осветить и снять. Удачно и большинство комбинированных съемок (оператор Б. Буравлев). Особенно привлекательны снятые И. Дильдаряном натурные кадры в эпизоде, где Камо, находясь по колено в реке и поджидая плывущую к нему лодку, бросает в воду кандалы, и в эпизоде на лестнице у Метехского замка, где Камо смотрит на стоящих внизу родных. Эти кадры по-настоящему поэтичны, в них чисто изобразительными средствами выражено то, что нельзя передать словами. Менее силен И. Дильдарян в крупных планах. Часто очень выразительные, они все же не всегда оказываются способными передать строгую красоту лица, особенно женского. Быть ближе к национальной живописи, к портретам больших мастеров этого жанра в изобразительном искусстве Армении — Оганджаняна, Терлемезяна, Сарьяна — вот чего хочется пожелать даровитому оператору.

Если традиции изобразительного искусства не нашли еще своего развития в сегодняшней кинематографии Армении (исключая рисованные фильмы), то этого нельзя сказать о музыке. Музыка, созданная композитором А. Бабаджаняном для фильма «Лично известен», отмечена лучшими чертами национальной музыкальной школы и заставляет вспомнить музыку Арама Хачатуряна, зазвучавшую в первом армянском звуковом фильме «Пэпо». Красочная, богато использующая народный мелос и обработанная на основе европейской симфонической оркестровки, она стала одним из важных художественных компонентов фильма.

Не следует забывать, что музыка, оркестрованная на основе европейского симфонизма, может быть шире использована в качестве фона, усиливающего эмоциональное воздействие фильма. Композитор А. Бабаджанян учел это вполне. Ведь самый жанр фильма с его бурно развивающимся действием не оставлял места для вставных музыкальных и вокальных «аттракционов». Сказанное не означает, конечно, что жанр музыкального фильма (начало которому было положено в Армении кинокартиной «Сердце поет» режиссера Г. Мелик-Авакяна) должен базироваться исключительно на европейском симфонизме. Опыт в этой области кинематографии ряда восточных стран, в частности Египта, дает нам удачные образцы совмещения в одном кинопроизве-

«ЛИЧНО ИЗВЕСТЕН»



дении музыки как восточной, так и европейской.

И еще одна сторона фильма «Лично известен» важна для киноискусства Армении, вступившего сегодня в полосу нового подъема. На протяжении более чем тридцатилетней истории кинематографии Армении почти в каждом значительном фильме центральные роли исполняли актеры театра имени Сундукяна. Сейчас положение изменилось. Мы уже имели случай отметить на страницах журнала «Искусство кино» успех ряда актеров других городских и даже районных театров республики в фильме «Из-за чести» режиссера А. Ай-Артяна. Постановщиками картины «Лично известен» сделан в этом плане еще один шаг вперед. Здесь во всех крупных ролях заняты актеры нового поколения. И рядом с ними выступают лучшие мастера театра имени Сундукяна—народные артисты СССР Грачия Нерсесян Вагарш Вагаршян, народный артист республики Давид Малян.

Появление на экране артистической молодежи, продолжающей на новом этапе развивать лучшие традиции актерского мастерства — как театрального, так и кинематографического, — отрадно и знаменательно. Тем более что появившийся два года назад фильм «Из-за чести» и особенно новый фильм «Лично известен» показывают, что в Армении выросли кинорежиссеры, обладающие высоким профессиональным мастерством. Все это вместе взятое позволяет надеяться, что в ближайшем будущем коллектив Ереванской киностудии порадует зрителей новыми, еще более значительными творческими успехами.

Н. Игнатьева

ПРАВДА И ПОЗА

«Вы внимательно следите за событиями, словно ждете ответа на то, что вас давно волновало. Но вот наступает мгновение, когда вы забываете, что находитесь в зрительном зале, ваши мысли с дорогими героями, больше того, кажется, вы сами уже там, среди них, переживаете и боретесь вместе с ними.

А это — признаки подлинного искусства. Только оно способно волновать человека, обогащать его духовно».

Судя по этой выдержке из статьи о фильме «Рожденные бурей», опубликованной в киевской «Рабочей газете», речь идет о серьезном творческом достижении авторов картины — сценариста Ю. Кроткова, режиссеров-постановщиков Я. Базеляна и А. Войтецкого, которые перенесли на экран горячо любимый читателями роман Николая Островского

Так ли это? Можно ли признать, что в фильме «Рожденные бурей» убедительно и взволнованно показана революционная борьба рабочего класса, поэтично и проникновенно переданы чувства и устремления молодых участников революции, ярко раскрыты подлинная романтика и героический пафос событий, описанных Николаем Островским?

Роман Островского написан пером человека, отдавшего своим героям всю страсть души и пламень сердца. Рассказывая о людях, рожденных бурей революционных лет, писатель стремился привнести в книгу тот высокий накал мыслей и чувств, ту неудержимую горячность и смелый порыв, которые отличали самоотверженных, преданных борцов за дело народа. Островский поэтизировал, приподнимал своих героев. Но он не ставил их в позу, не заставлял делать «красивые жесты», не жертвовал жизненной правдой поведения действующих лиц во имя возможности эффектно построить сцену. Высокий героический строй книги основан на правдивой, глубоко реалистической передаче обстановки тех дней; поступкам героев в каждом случае дается точное психологическое обоснование.

В органическом сочетании романтики и реалистически достоверного изображения людей, событий и должны были искать авторы фильма ключ к кинематографическому воплощению романа, к художественному выражению заложенных в нем идей.

На первый взгляд может показаться, что создатели картины пошли именно этим путем. Как будто романтичны, например, кадры, когда Раймонд и Олеся расклеивают прокламации: ночная темнота, вражеские патрули, тишина, от которой замирает сердце, и молодые герои, скользящие по мертвым улицам города... Сверкающий, гордый взгляд Раймонда, разметавшиеся косы Олеси... А рядом — лаконичные сцены заседаний ревкома. Люди изъясняются коротко, лапидарно:

— Слушай, это Раевский, который исчез после пятого года?

— Ага.

— Он из Москвы?

— Да...

— Ядвигу арестовали.

— Ну-у!..

Но я не случайно оговорилась — «как будто». В фильме присутствуют лишь внешние аксессуары романтического произведения и нет внутреннего горения, не ощущается живого, трепетного человеческого чувства, которого исполнен роман Николая Островского. Авторы картины то и дело подменяют естественные порывы героев подчеркнутой, нарочитой драматизацией, пытаются создать ощущение напряженной, тревожной атмосферы ложной многозначительностью поведения действующих лиц. Да, герои Островского — «крылатые люди»! Они чуть возвышенны в выражении своих чувств, неудержимы в своих желаниях, стремительны в своих поступках. И все-таки это прежде всего живые люди, простые рабочие ребята, у которых в жилах течет та же кровь, что и у тысяч других им подобных. И нельзя ставить их на котурны, нельзя заставлять ходить на деревянных ходулях и говорить на два тона выше. Ведь в том-то и заключена особая сила воздействия романа «Рожденные бурей», что он показывает необыкновенный подвиг о б ы к н о в е н н ы х, по сути дела, людей, открывает необычное в обычном.

К сожалению, постановщики фильма в своем стремлении передать романтический строй произведения пошли путем т е а т р а л и з а ц и и событий и поведения героев. В результате картина понесла потерю в главном: в фильме исчезла внутренняя поэзия мыслей и чувств людей революции, оказалась утерянной живая правда человеческих характеров и столкновений.

Н. Островский рассказал о подвиге людей. Рассказал о нем с той же мужественной простотой, с какой совершали его участники революционных событий. В фильме же героизм повстанцев все время «подается», режиссеры акцентируют внимание зрителей на, казалось бы, эффектно построенных кадрах, живописных мизансценах. В памяти остается созданная постановщиками внешняя картина происходящего, а люди, их судьбы не вызывают ответного волнения, не затрагивают сердца. Запоминаешь, как расставил режиссер арестованных рабочих в сцене расстрела, как падает, разбивая бутылку с молоком, сраженный вражеской пулей слесарь Глушко, но не ощущаешь всей драматичности событий, не чувствуешь эмоционального накала вспыхнувшей борьбы. Театральность этих эпизодов подавляет живые человеческие чувства, лишает изображаемое жизненной правды, а следовательно, снижает силу воздействия фильма на зрителя.

Постановщикам картины не удалось выразительно показать известный эпизод с гудком, хотя, казалось бы, он специально предназначен для кинематографа. Как будто здесь режиссеры использовали многое, чтобы оттенить мужественное поведение Андрия: на экране и бегущие к заводу взбудораженные толпы людей, и скачущие, стреляющие из ружей солдаты, и клубы пара, окутывающие измученного, обессиленного Птаху. Но за всем этим опять-таки не раскрыто главное — внутреннее состояние Андрия Птахи, ведущего отчаянный, неравный бой с противником. Поэтому кадры, изображающие «сражение» Андрия, несмотря на внешнюю действенность, по существу, лишены динамики и того острого напряжения, которым проникнуты соответственные страницы книги.

Нет, трудно согласиться с рецензентом киевской газеты, утверждающим, что «в фильме эта сцена показана с хорошим режиссерским мастерством». Мастерство режиссера заключается не только в том, чтобы композиционно построить тот или иной кадр (кстати сказать, постановщики Я. Базелян и М. Войтецкий и особенно оператор И. Миньковецкий показали свое профессиональное умение в ряде интересно снятых сцен). Степень режиссерского мастерства определяется прежде всего тем, насколько точно и выразительно передает постановщик смысл, содержание произведения в целом и каждого эпизода в частности, насколько ярко и психологически правдиво воплощены образы героев произведения.

И тут я снова вынуждена вступить в спор с киевским рецензентом. «Если сопоставлять роман и

«РОЖДЕННЫЕ БУРЕЙ»

фильм,— пишет он,—то следует отметить точную передачу характеров ряда героев». И далее автор статьи положительно, а подчас и восторженно оценивает исполнение центральных ролей фильма, отмечает «творческие успехи артистов С. Гурзо (Андрий), А. Иванова (Раймонд), Ольги Бган (Олеся)». Но это же не так! Стоит только внимательно проанализировать образы романа и сравнить их с образами фильма, и станет очевидно, насколько беднее, упрощеннее, схематичнее стали в картине характеры героев.

Вспомните Андрия Птаху. Как интересен, разнообразен, колоритен этот характер у Островского! Анархические черты, буйный темперамент, несдержанность и даже грубость сочетаются с каким-то особенным, возвышенным отношением к Олесе, с трогательной заботой о Васильке. В Андрие есть большое обаяние, это светлая, чистая юношеская натура. А каким предстает Андрий Птаха в исполнении С. Гурзо? Неприятный, несколько развязный, нагловатый юноша с испитым лицом и пустыми глазами, человек, в котором не чувствуешь ни природного ума, ни душевной привлекательности. Гурзо играет шаблонного «рубаху парня», эдакого завзятого выпивоху, и даже последующие сцены, в которых показан героический поступок Андрия, не сглаживают до конца первоначального впечатления, так не совпадающего с образом, выписанным Н. Островским.

Однообразны, бледны краски, используемые актером. В игре С. Гурзо нет попытки психологически оправдать те или иные поступки героя, найти своеобразные художественные средства, чтобы оттенить различные душевные состояния Птахи.

К сожалению, авторы фильма не помогли актеру в создании живого, многообразного характера. Наоборот, в картине почему-то не оказалось сцен, которые дали бы исполнителю возможность сделать образ выразительнее, интереснее. Те, кто читал книгу, наверняка помнят сцену, когда Андрий, возвратившись из котельной, где он бесстрашно сражался с солдатами, не пропуская их к ревущему заводскому гудку, встречает не восторженные, а разочарованные лица своих товарищей и друзей, в том числе и Олеси: окружающие, увидев Андрия, решают, что это не он гудел, что произошла ошибка и они напрасно сочли Птаху героем. Какой замечательный материал для актера, позволяющий раскрыть сложные психологические переживания героя! Но в фильме этого эпизода нет, как нет и ряда сцен, раскрывающих всю силу и красоту любви Андрия к Олесе.

Однотонно, куда более тускло по сравнению с романом, выглядит и образ Раймонда. «Юноша с пылающим взором» — этой характеристикой ограничились и актер и режиссеры, которые больше сосредоточивают внимание на внешнем облике, внешней манере поведения героя, чем на сути его натуры, на внутреннем борении его мыслей и чувств. В книге Раймонд — порывистый, устремленный вперед человек; на экране — статичный, картинный образ.

«РОЖДЕННЫЕ БУРЕЙ»

Нет глубины и в характере Олеси. В отличие от киевского рецензента, заметившего ее «удивительное сходство с героиней романа», нам кажется, что постановщики толкнули молодую актрису О. Бган на неверный путь. В той Олесе, что показана у Островского, конечно, есть какое-то неуловимое кокетство, идущее от неосознанного желания нравиться. Но это прежде всего простая, жизнерадостная, смелая рабочая девчонка. А в фильме Олеся напоминает скорее манерную, кокетливую барышню «с вывертом», в игре актрисы мало естественности, живого, непосредственного задора.

Неудача в трактовке основных образов романа, схематичное, упрощенное изображение руководителей и участников революционного восстания привели к тому, что тема борьбы с врагом, мужественного сражения за народное счастье оказалась художественно не решенной.

«Атмосфера острой борьбы двух миров передана в фильме»,— говорится в статье киевской «Рабочей газеты». Но в картине как раз и не раскрыта, смазана острота этой борьбы, схватка с противниками лишена подлинного драматизма, выглядит облегченно. Да и вряд ли можно воспринимать ее как серьезное

столкновение, если враги оглуплены в фильме, показаны какими-то монстрами, тупыми, ограниченными людьми; это бутафорские персонажи, опереточные маски. С такими противниками очень легко выходить из положения: бросил в глаза польскому офицеру щепоть табака, выстрелил из-за угла в вооруженных солдат — и победа одержана, враги отступают без всякого сопротивления. А раз так, то вполне логичным для этого фильма оказывается новый, модернизированный конец, придуманный авторами картины.

Если у Н. Островского герои окружены врагами, которые численно намного их превосходят, спастись нельзя и остается биться до последнего (к чему и призывает своих друзей Андрий Птаха), то в фильме финал выглядит совсем по-иному.

Через заднее оконце охотничьего домика герои выбираются на волю, бросаются в сани, где предусмотрительно помещен пулемет, — и лихие кони мчат их по заснеженной дороге. Ловко правит лошадьми Олеся, еще более ловко строчит из пулемета Птаха, один за другим падают сраженные пулями преследователи. А на пригорке, словно заранее зная о благополучном исходе побега, молодых героев ждут друзья с развевающимся красным флагом.

Нет, совсем не так просто и легко шла борьба народа за свою свободу. И совсем по-другому показана она правдивым художником Николаем Островским.

Жаль, что авторы картины не сумели проникнуться суровым, мужественным духом книги и пошли дорогой облегченного, ложнотеатрального изображения событий.

И, думается нам, не следует, как это сделала «Рабочая газета», «горячо приветствовать» фильм «Рожденные бурей». Задача местной печати — помогать работникам искусства объективной, нелицеприятной критикой, глубоким анализом художественных произведений, а не раздавать с неоправданной щедростью комплименты. Гораздо полезнее, чем такой поток неоправданных похвал, был бы откровенный, честный, по-дружески требовательный разговор с молодыми кинематографистами, делающими первые шаги в киноискусстве.

В. Любимова

НОВОЕ ОБЛИЧЬЕ СТАРЫХ СКАЗОК

Режиссер Александр Роу, много лет работающий над созданием сказочных фильмов, выпустил еще одну картину-сказку — «Новые похождения Кота в сапогах»*.

У Сергея Михалкова есть пьеса—она называется по-разному: «Веселое сновидение» или «Смех и слезы». Действие этой пьесы происходит во сне, оно полно сказочных приключений, которые случаются с советскими пионерами, а мораль ее заключается в простой и здоровой истине: веселье и смех куда полезней и нужней для всего мироощущения человека, чем уныние и слезы. В основу сценария «Новые похождения Кота в сапогах» и легла—в несколько измененном виде—эта пьеса, в драматургию которой С. Михалков ввел—тоже несколько видоизмененные—сюжетные ситуации и персонажей из сказки Перро «Кот в сапогах».

Содержание сценария «Новые похождения Кота в сапогах» такое. Советские школьники Люба, Ваня и их товарищи завтра должны показывать свой спектакль про Кота в сапогах во Дворце пионеров. Но Люба, играющая принцессу, заболела. А может, это просто Любина мнительность, ведь Люба перестала делать зарядку, она не закаленная, она форточку боится открыть, она даже бросила играть в шахматы. Любин дедушка, Степан Петрович, своим беспокойством о здоровье внучки и бесконечными лекарствами, которые он заставляет ее принимать, только усугубляет плаксивое настроение и мнительность Любы. Он выпроваживает ребят, которые пришли к Любе репетировать, заставляет Любу принять очередное лекарство и укладывает ее спать. Люба засыпает. На кровати у нее сидит кот Барсик, на столе лежит запыленная шахматная доска с брошенными фигурками.

Возникает волшебная музыка.

Начинается сказка.

Шахматные фигуры оказываются живыми людьми.

---

* «Новые похождения Кота в сапогах». Сценарий, стихи и песни Сергея Михалкова. Постановка Александра Роу. Главный оператор Игорь Шатров. Композитор А. Волконский. Звукооператор А. Дикан. Художники Ю. Швец, Е. Галей. Московская студия имени М. Горького и Ялтинская студия художественных фильмов, 1958.

Издали доносятся слова сказки «Кот в сапогах»:

В деревне умер мельник.
Похоронили отца.
Наследство поделили
Три брата-молодца.

На экране—книжка. Оживают ее иллюстрации. Начинаются волшебные превращения. И вот Люба уже не советская девочка-школьница, а Принцесса, ее дедушка Степан Петрович — шахматный король Унылио Семнадцатый, Ваня — младший сын мельника из книжки, кот Барсик с пушистым хвостом — Кот в сапогах с замечательными шпорами, которые заводятся, как у самой современной механической игрушки, недобрая соседка по квартире—злая герцогиня Двуличе и т. д. Фантастические действия, которые затем происходят, приобретают забавную убедительность, потому что сказочные персонажи после превращения несут в своих поступках и поведении реальные черты характеров тех живых людей, из которых они превратились. Множество всевозможных перипетий происходит вокруг болезни Принцессы и ее лечения. Злые силы — герцогиня Двуличе и министр без портфеля в шахматном королевстве Кривелло— склонны «залечить» до смерти юную Принцессу унынием, слезами и всевозможными страхами. Кривелло сочиняет «рассказки», полные гробовых ужасов, которые читает Принцессе Шут. Принцесса тает день ото дня. Но в борьбу вступают добрые силы. Доктор считает, что Принцессе поможет здоровый смех:

С тех пор как существует свет,
От смеха не случалось бед.

Расстроенный вконец король Унылио объявляет по всему королевству о том, что он отдаст полкоролевства тому, кто вылечит его дочь. Вот тогда-то в действие вступают Кот в сапогах со своим хозяином Ваней. В результате хитростей Кота они оказываются в шахматном дворце. Принцесса развеселилась, поправилась. Во дворце объявлен праздничный карнавал. Злая герцогиня Двуличе и министр без портфеля Кривелло, чтобы спасти свое положение, вызывают на помощь Старую колдунью, которая устраивает страшную бурю. Во время этой бури Принцесса исчезает. Кот в сапогах и Ваня отправляются на поиски Принцессы, которая томится в замке злой Колдуньи. Много трудностей встречается друзьям Принцессы. Но в результате мужества и преданности Вани и хитрости и находчивости Кота в сапогах Принцесса спасена, а Колдунья уничтожена. Ваня, Принцесса и Кот на ослике возвращаются в шахматное королевство, во дворец. Все довольны, и король Унылио готов отдать дочь замуж за ее спасителя. Но Ваня вдруг вспомнил, что ему некогда, завтра спектакль. И... сказка кончилась.

«НОВЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ КОТА В САПОГАХ»

В часах прокуковала кукушка. Кот Барсик, сидящий на Любиной кровати, умывается. Проснулась и девочка. Только это совсем не Принцесса, а пионерка Люба, веселая и здоровая. Мало ли что может присниться!

В сценарии С. Михалкова много выдумки, остроумных реплик, веселых песенок. Он дает широкое поле для режиссерской фантазии. А. Роу создал фильм-

«НОВЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ КОТА В САПОГАХ»

сказку, в котором он развил выигрышные положения литературного сценария, фильм, полный оптимизма и юмора, музыкальный и красочный. А. Роу знает своих зрителей. Ему не нужно подыгрываться к ним. Дети любят фильмы-сказки А. Роу, а режиссер знает, чем их можно растрогать, рассмешить, заставить волноваться за судьбу героев.

Все это он делает в своем новом фильме.

Как неожиданно и забавно живой кот превращается в Кота в сапогах, а потом этот Кот в сапогах, подкрутив завод на шпоре больше, чем нужно, в бешеном темпе обегает вокруг шалаша. Превосходно сделаны все эпизоды с появлением Старой колдуньи и ее колдовством. Старую колдунью играет артист Г. Милляр с подлинным блеском. Маленьким зрителям и в голову не приходит, что это тот самый артист, который в этом же фильме играет и другую большую роль — Шута. Очень мягко играет А. Кубацкий Любиного дедушку, впоследствии шахматного короля Унылио Семнадцатого. С добрым юмором и артистизмом М. Барабанова создает образ любимца и старого знакомого детворы — Кота в сапогах. К сожалению, оператор не всегда находит верный ракурс, показывая лицо актрисы. С выразительной характерностью Т. Носова играет злую герцогиню Двуличе. Интересно показали себя артисты К. Злобин в роли министра без портфеля Кривелло, С. Каюков в роли Патисоне, Л. Вертинская в роли Молодой колдуньи, Оля Горелова в роли Любы-Принцессы.

В фильме обращает на себя внимание музыка композитора А. Волконского — выразительная и своеобразная. Она очень украшает фильм, делает его поэтичным.

«Новые похождения Кота в сапогах» — значительное достижение творческих коллективов студии имени Горького и Ялтинской студии. Этот фильм свидетельствует о том, что режиссер А. Роу не только сохраняет свой интерес к постановке сказочных фильмов, но и находит новые формы в решении сказочных ситуаций и образов. Добрым спутником этого нового фильма для детей является его оптимизм, его мягкий юмор.

К недостаткам картины «Новые похождения Кота в сапогах» надо отнести не всегда хорошо выдержанный темп, некоторую перегрузку сюжетными осложнениями. Так, мне кажется, затянута вся предыстория сказки. Сильно перегружена различного рода фабульными перипетиями последняя часть фильма — после карнавала во дворце. Здесь начинается нагнетание всяких страхов, и поневоле вспоминается «Сто первая рассказка» Кривелло, которую по его приказанию читает Шут, чтобы напугать Принцессу. Чем проще сказка, тем она доходчивее.

Хочется пожелать старому, но не стареющему режиссеру-сказочнику Александру Роу новых творческих успехов в этом жанре. Хочется, чтобы его следующий фильм был современной советской сказкой. Ведь наша жизнь с ее чудесами преобразований природы, смелыми дерзаниями является неисчерпаемым источником для самых удивительных художественных произведений любого жанра.

Р. Кармен

РЕПОРТАЖ С БЕРЕГОВ АНГАРЫ

Благородному, самоотверженному труду строителей коммунизма, людям, создавшим Иркутскую ГЭС, посвящен этот небольшой, но по-настоящему волнующий зрителя фильм.

Говоря о фильме «Покорители Ангары»*, созданном коллективом Иркутской студии кинохроники, хочется расширить общепринятые рамки рецензии. Здесь стоит подумать, постараться понять, чем же определяется высокая эмоциональность картины в целом и почти каждого ее эпизода в отдельности. Хочется серьезно обсудить этот фильм, в котором острая драматургия сочетается с увлекательным показом человека-труженика.

Фильм «Покорители Ангары» рассказывает о событиях, происходивших на протяжении четырех лет. Авторы уложили эти эпизоды в два ролика хроникальной ленты, каждый эпизод — историческая веха в истории великой сибирской стройки.

Нужно отдать должное авторам фильма — они безусловно отобрали самые важные, самые острые этапы стройки. Как глубоко и всесторонне нужно было знать материал, чтобы в большом мире явлений одной стройки найти и умело сосредоточить внимание зрителя именно на этих главных этапах. И зритель убежден, что увидел самое главное. Благодаря самоотверженной работе оператора он стал очевидцем тех узловых эпизодов, которые определили рождение гидроэлектростанции, воздвигнутой советскими людьми на берегу великого Байкала.

* Сценарий М. Сергеева. Авторы-операторы Л. Берковиц, А. Белинский. Иркутская студия кинохроники, 1957.

Начинается фильм со вступления— красочной легенды о сибирском море-озере Байкале, его непокорной дочери Ангаре, которая темной ночью сбежала от своего отца на зов далекого красавца — богатыря Енисея, о Шаманском камне, который в лютой злобе швырнул вслед беглянке разгневанный отец. Вступление поэтическое и вместе с тем познавательно ценное: мы узнаем, что воды Ангары несут в себе запас электроэнергии, равный мощности Волги, Днепра, Дона и Камы вместе взятых. И вся необузданная мощь Ангары на протяжении веков расходовалась впустую. Так было до тех пор, пока на ее берега не пришли советские люди — покорители Ангары.

И первые же вслед за вступлением кадры показывают торжественный момент пуска Иркутской ГЭС. Здесь мы знакомимся с героями стройки экскаваторщиком Владимиром Саламатовым, водителями Алексеем Готовцевым и Николаем Петровым, бетонщицей Марией Климановой. В этот радостный день пуска первых агрегатов ГЭС словно вспоминают они все, что произошло за четыре года великой стройки. Прием этот, отнюдь не претендующий на оригинальность, как нельзя лучше помогает однако авторам фильма рассказать о стройке ГЭС. Вместе с героями фильма и мы — зрители — становимся свидетелями и участниками знаменательных событий, свидетелями эпизодов героизма, чести и трудовой славы.

Мы переносимся на четыре года назад, присутствуя 14 июня 1954 года при закладке фундамента первой мощной гидроэлектростанции на востоке страны. Медленно опускается в основание фундамента медная доска, льется в бункер бетон. Это момент рождения

«ПОКОРИТЕЛИ АНГАРЫ»

В 19 часов на наплавной мост вступают самосвалы, груженные камнем и гравием

трудовой славы героев фильма, это первая страница документальной киноповести.

Автор этих строк несколько лет тому назад на другом краю нашей советской земли снимал фильм о трудовом подвиге советских нефтяников, построивших город и промысел на стальных сваях в открытом море, на Каспии. Как не хватало нам тогда документальных кадров, которые запечатлели бы героические будни первого отряда геологов, нефтяников и строителей, высадившихся на каменистой гряде в открытом море и заложивших этот необыкновенный свайный город! Пришлось нам тогда в фильме о нефтяниках Каспия восстановить эти эпизоды.

Хроникерам-сибирякам не было нужды в восстановлении фактов. Они снимали с первых дней, с первого кубометра бетона. В этом — творческая удача создателей фильма «Покорители Ангары». В каждом кадре, в каждом эпизоде, снятом авторами-операторами Л. Берковицем и А. Белинским, мы ощущаем не только острый глаз хроникера и высокое изобразительное мастерство художника,— мы видим и глубокую, вдумчивую проникновенность журналиста.

В содружестве со сценаристом М. Сергеевым операторы запечатлели г л а в н о е в четырехлетней истории замечательной стройки и в поступках людей. Фильм буквально захватывает зрителя с первых же кадров. Многие его эпизоды отмечены подлинным драматизмом.

Жестокий сибирский мороз сковывает механизмы. Бешеная пурга слепит людей. Гравий для плотины нужно добывать из-подо льда. Люди взрывают лед, чтобы ковш экскаватора мог опускаться под воду. Мы узнаем на экране водителя самосвала Алексея Готовцева и машиниста экскаватора Владимира Соломатова. Как работают эти люди, борясь со стужей, с непокорной стихией льда, воды!

Меняются времена года, ночи сменяются тревожными штурмовыми рассветами, растет на наших глазах гидроэлектростанция, растут уже ставшие знакомыми, родными люди, ее создающие.

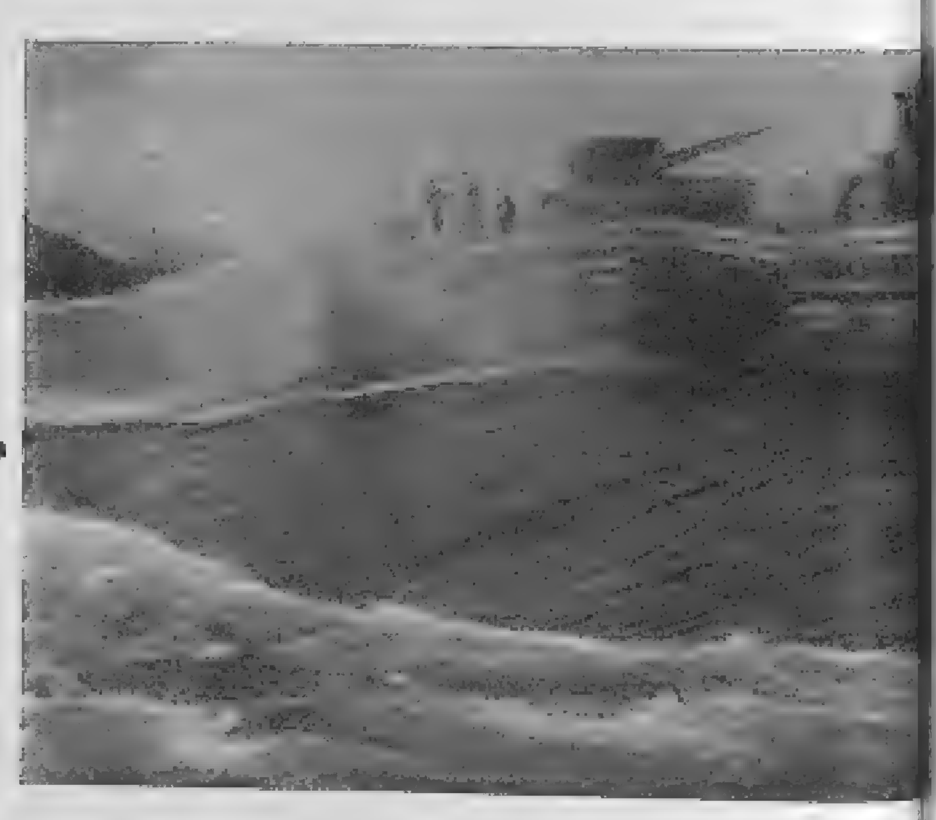
Первая драматическая кульминация фильма — затопление котлована. Владимир Соломатов начинает 7 июля 1956 года разработку перемычки, сдерживающей напор реки. Вода хлынула в котлован...

Зритель уже захвачен событиями стройки, он уже все понимает, он, не отрываясь, смотрит на экран, где развивается невиданный штурм Ангары.

Гул автомашин, шум воды и грохот высыпающегося гравия... Центр наступления— пон-

«ПОКОРИТЕЛИ АНГАРЫ»

Штурм продолжался и ночью. Сила его не ослабевает. Но растет и сопротивление реки



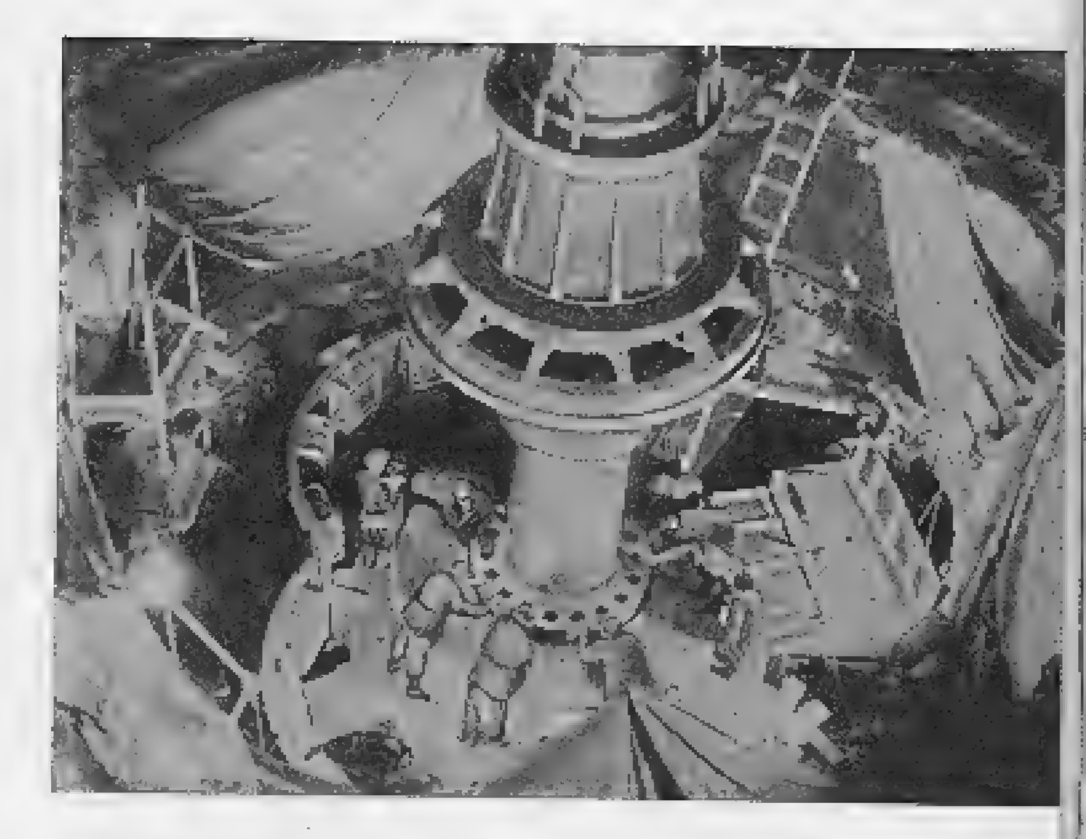
тонный наплавной мост... Нескончаемым конвейером идут самосвалы с гравием. День, ночь, день, ночь. В бой вступают самосвалы, груженные десятитонными бетонными пирамидами. Дух захватывает, когда на качающемся мосту кренятся самосвалы, швыряющие в воду бетонные пирамиды и кубы. Предельное напряжение воли на лицах водителей. Толчок, крен, и машина рухнет с качающегося моста в ледяную пучину. Зрителю невольно передается чувство тревоги, ощущение значимости этих минут...

Река, казалось бы, смиряется, она укрощена. Но внезапно всю свою силу бросает она на левый берег и начинает смывать грунт и камень. Новая кульминация! В район размыва устремляется весь поток машин. Снова титаническая борьба, из которой снова с победой выходят люди. Это эпизоды, не предусмотренные никакими планами, это сама жизнь. И запечатлеть это операторы могли, только находясь все время на стройке, не отрываясь от стройки ни на день, ни на час.

И только после окончания фильма, вдумываясь в виденное и прочувствованное, ощущаешь глубокую благодарность к операторам-хроникерам, мужественно работавшим вместе со строителями, чтобы не упустить ни одного знаменательного момента, запечатлеть сражения строителей с суровой стихией.

Снова зима. И снова лето... Операторы на боевом посту. Они знали, что результатом четырехлетней их работы будет не серия картин, не полнометражный фильм, а всего лишь очерк в двух частях. Вдумаемся на минуту — разве это не подвиг энтузиаста хроникера, влюбленного в свою профессию, создающего произведение, основанное на длительном кинонаблюдении?

Авторы этого произведения находят драматизм не только там, где борьба, штурм, трудовой подвиг. Простой, казалось бы, производственный процесс: бригада монтажников устанавливает рабочее колесо турбины весом в 250 тонн. Медленно опускается колесо. Зазор между его гигантскими лопастями и стенками камеры — миллиметры. Тревожная бессонная ночь. Капли пота на лбу, небритые лица. Невольно сжимаешь ручку кресла, взволнованно, не отрываясь, глядишь на экран... и облегченно вздыхаешь, когда мастер, откинувшись от колеса, сильной затяжкой закуривает первую папиросу.



«ПОКОРИТЕЛИ АНГАРЫ»
Особенно трудно сейчас монтажникам. На заводе испытываются лишь отдельные узлы агрегата. В своем окончательном виде он рождается только на монтажной площадке

— Евгений Николаевич! Пустить машину!

— Есть, пускаю!..

●

За три десятилетия, осуществляя ленинскую идею электрификации страны, советские люди обуздали воды Волги и Днепра, Дона и Иртыша. Отныне будет служить народу и покоренная Ангара.

Зритель поблагодарит авторов фильма «Покорители Ангары» за увлекательную повесть о мужестве, о героических делах сибиряков—строителей Иркутской ГЭС.

Мы же, профессионалы-документалисты, благодарны создателям фильма за боевой пример, за смелый и благородный труд, утверждающий новое в искусстве документального кино. За создание произведения, насыщенного суровой правдой. Произведения большой драматической силы.

С. Фрейлих

РАЗВЕДКА ЖАНРА

Оператор Александр Кочетков привез из Антарктиды двадцать тысяч метров снятой пленки. Тринадцать долгих месяцев разделял молодой художник трудности героической экспедиции. Но ему пришлось быть мужественным вдвойне: в самые критические минуты надо было не думать об опасности, а хватать камеру и снимать. Так был зафиксирован на пленку трагический момент гибели тракториста Хмары, провалившегося с машиной в ледяную пропасть. Эпизод этот вошел в картину «Огни Мирного»— волнующую киноповесть о советских исследователях Антарктиды.

Мы хотим обратить внимание читателей и на другое произведение Кочеткова — небольшую «Повесть о пингвинах». В этой ленте всего 600 метров, ни в одном из ее кадров вы не встретите человеческого лица, но она глубоко человечна.

Вот среди бесконечных льдов океана появляются странные существа. Не у них ли заимствовал Чаплин свою походку — неуклюжую и очень неудобную в этой жизни, где надо быть подвижным, чтоб защитить себя, чтоб завоевать свое счастье. Мы видим, как пришли пингвины на «кромку жизни», как вывели здесь своих птенцов и как снова ушли к океану. Сначала простое любопытство вызывают в нас «герои», потом — сочувствие, затем и самую настоящую любовь — нам грустно, когда настает пора с ними расстаться.

«ПОВЕСТЬ О ПИНГВИНАХ»

Отчего же это происходит?

Оттого, по нашему мнению, что массу сведений, документальных и научных, автор переплавил в сюжет, где история пингвинов персонифицирована в одном из них. Но этого еще мало. Важно и то, что история одного пингвина разворачивается в удивительной конкретности бытия этого существа. Мы видим, как пингвин находит себе спутницу, как отстаивает ее от посягательств соперника, как трогательно заботится о сохранении потомства. Буран безжалостно разметал дружную колонию; наш герой ищет свою подругу, но находит ее замерзшей. Пингвин—один!

Мы забываем, что здесь действует великая сила инстинкта, нечто бо́льшее сказано нам о жизни, и поэтому драму пингвина мы переживаем как драму человека.

Историю толстовского Холстомера мы тоже восприняли как драму человеческой жизни. Но здесь все-таки другое: автор фильма не уходит за пределы документального и научного жанров, а лишь трансформирует их, подчиняя художественной задаче.

Однако вернемся к пингвину, чья судьба стала нам так близка. Вот он находит на снегу «чужое» яйцо, еще теплое. Он берет его на лапы, согревает своим теплом. Так у нашего героя родился пингвиненок. Сын подрастает, и теперь уже мы следим за ним. Первый шаг. Первое открытие. Первое приключение. Как смешон этот юнец после первой линьки. Но вот на нем появляется новая теплая шуба, крылья его превращаются в весла — благодаря им он теперь может догнать в воде любую рыбу. Он теперь такой же, каким прошлый год увидели его отца,— вместе с колонией он уходит в трудную самостоятельную жизнь в океане.

Мы чувствуем не только грусть в этот момент расставания, но и гордость за это существо, на наших глазах появившееся на свет

«ПОВЕСТЬ О ПИНГВИНАХ»

и ставшее сильным, мужественным, чтобы жить в этой стихии всей полнотой жизни.

Все эти подробности, увиденные глазом наблюдательного оператора, делают «Повесть о пингвинах» настоящим явлением искусства.

Повесть о пингвинах мы воспринимаем как рассказ автора о друге. В этом и состоит замысел.

Возник же замысел так. Когда, разгрузившись, дизель-теплоход пошел обратно на материк, оператор на вертолете повез вдогонку вновь отснятый материал. Маленький вертолет приземлился на льдине рядом с океанским кораблем. Материал был передан на борт, снимаются последние кадры уходящего судна. Но вот в этот миг одиночества на льдине возник пингвин и встал рядом. Живое существо! Друг! Его взяли на вертолет и привезли на базу. А потом появилось целое поселение пингвинов. Однажды низко пролетел над ними самолет, и они в панике стали разбегаться — погибло немало яиц, из которых вот-вот должны были появиться новые существа. На специальном собрании колония была объявлена заповедником, и летчики больше не появлялись над пингвинами, хотя для этого приходилось пролетать стороной, прижимаясь к отвесной ледяной стене.

Факты эти не вошли в картину, но отразились на ее поэтическом строе.

Их знала и режиссер М. Славинская, и это ей помогало монтировать фильм.

Монтаж — это прежде всего искусство отбора и сопоставления. Из двух, а то и всех трех тысяч метров «пингвиньего» материала были отобраны необходимые 600 метров. Ритм и чередование кусков дают нам необходимое ощущение повествования, но самое главное — заставляют нас не замечать происходившую то и дело подмену героя: в качестве главного героя оператор снимал разных пингвинов, а нам кажется, что все время действует один. Так монтаж предотвращает разрушение сюжета.

Вступает в соавторство с оператором и композитор А. Холминов. Своей музыкой он не иллюстрирует, а дорисовывает картину. Пошел после бурана на поиски своей подруги пингвин, и загрустила виолончель, словно предчувствуя несчастье. Зато всеми красками зазвучал оркестр, когда молодой, неоперившийся пингвиненок делал свои первые самостоятельные шаги в неизведанные еще просторы мира.

В одном из вступительных титров картины указано: «Рассказывает Сергей Образцов». Автор отказался от традиционного дикторского текста-лекции, сопровождающего картину. Здесь слово выполняет различные функции.

Во-первых, оно раздвигает рамки изображаемой непосредственно в кадре жизни. Мы видим на экране море, ледяную пустыню, айсберги. Диктор связывает эти кадры в единую картину, сказав об Индийском океане,

«ПОВЕСТЬ О ПИНГВИНАХ»

«ПОВЕСТЬ О ПИНГВИНАХ»

Антарктиде и об этих вмерзших в ледяное поле огромных сверкающих ледяных горах, которые, как часовые, сторожат огромный материк. Мы узнаем, что он в полтора раза больше Европы, но живут там на расстоянии тысяч километров друг от друга только маленькие группы смелых людей: англичане, австралийцы, американцы, французы, японцы, чилийцы, новозеландцы и наши, советские люди. Узнаем, что никто из них не может назвать Антарктиду родиной — ледяная пустыня никому еще не подарила жизни — ни человеку, ни зверю, ни птице, что жизнь возникает только на узкой кромке берегов — здесь выводят своих птенцов пингвины.

Так панораму оператора рассказчик превращает в экспозицию действия и подготавливает нас к восприятию рассказа о жизни пингвинов как о значительном явлении в этом крае.

Рассказчик деликатен, он нигде не пытается выйти на первый план, искренне увлечен материалом и хочет нам помочь вскрыть все богатство, заключенное в кадре. Разнообразна его интонация: эпическое повествование сменяется драматическим восклицанием, грустное раздумье — лукавой усмешкой, восторг по поводу своего героя — упреком за опрометчивый поступок, веское слово — выразительной паузой.

Нередко в документальных картинах свежесть материала блекнет из-за давно нам известного «бархатного» голоса диктора. Здесь же уместен «непоставленный» голос рассказчика, умудренного жизненным опытом и очень чуткого к проявлениям жизни.

Картина завершена в Москве, в Лиховом переулке, на Центральной студии документальных фильмов. Но успех ее был предопределен там, в Антарктиде, ибо Кочетков привез не сырой «материал» для монтажа, а снятые на высоком уровне фрагменты задуманной им картины. Кадр с изображением солнца сквозь метель мы бы сочли достижением и художественного фильма, а ведь снят он в очень трудных условиях.

Конечно, у Кочеткова был благодарный материал: пингвин выразителен уже сам по себе, привлекает его фигура, его черно-белая контрастность. Недаром пингвина так часто выбирают в натурщики авторы открыток, различных статуэток.

У Кочеткова пингвин был не натурщиком, а «актером». Правда, чтобы зафиксировать его «игру», иногда приходилось часами, а то и сутками выжидать нужных мизансцен, черточек поведения, моментов общения со своими собратьями, чтобы в конце концов из этого сложить последовательный сюжет о целой жизни. При монтаже пришлось все-таки пойти на «инсценировку». Блюстители чистоты жанра могут упрекнуть за это автора. Но ведь автор ставил перед собой художественную задачу. А ведь когда в художественном кино актера в ряде сцен подменяют дублером-натурщиком, это нас нисколько не смущает, ибо является лишь средством для достижения конечного результата — создания завершенного образа.

Ведь мы недавно радовались успехам прогрессивной французской «Группы тридцати», утверждающей в своих короткометражках новый синтетический жанр во имя более разностороннего отражения жизни.

Вспомним, что у нас еще тридцать лет назад Дзига Вертов и его «киноразведчики» вторгались в жизнь и открывали новые формы отражения ее.

«Повесть о пингвинах» А. Кочеткова показывает стремление в новом жанре соединить документальный факт, научное обобщение и выразить их в художественной форме. Эта работа для него принципиальна. Он сейчас хочет снять путешествие «вокруг света», не выходя за пределы местности, в которой живет. Это большое доверие к жизни. Жизнь за это открывает художнику свои тайники, и сами мы часто проходили бы мимо них, если бы не было на свете поэтов.

Дзига Вертов

О ЛЮБВИ К ЖИВОМУ ЧЕЛОВЕКУ

«Социалистическая Родина обеспечивает каждому художнику развитие его индивидуальности, помогает ему дерзать и открывать новые пути»,— так писал выдающийся советский кинодокументалист Д. А. Вертов (1897—1954) в этой впервые публикуемой нами статье. Творчество самого Дзиги Вертова—пример смелого и целеустремленного новаторства. В этой статье он излагает мысли, которые должны привлечь внимание нового поколения кинодокументалистов.

— Возможна ли съемка «живого человека», его поведения, переживаний в документально-поэтическом неинсценированном фильме?

Такой вопрос мне часто задавали мои оппоненты. Старался отвечать, приводя примеры, факты. Указывал на эпизоды из «Жизни врасплох». Перечислял многие бескомпромиссно документальные места из позднейших фильмов.

Но мои оппоненты несколько свысока улыбались.

— К счастью,—говорили они,—с приходом звукового кино и его сложной аппаратуры вам уже не придется тратить время на утомительные эксперименты. Здесь вы бессильны, и «живой человек» останется только в поле зрения игровой, актерской кинематографии.

На этот вопрос, исходя из желания отвечать фактами, я ответил несколько позже. Вернее, за меня ответила бетонщица из «Трех песен о Ленине». И ответила в достаточной степени сильно:

«Работала я в пролете 34, подавали туда бетон на трех кранах. Сделали мы 95 бадей... Когда вылили бадью и бетон растоптали, я вижу—упал щиток. Я пошла, подняла... Стала оборачиваться, когда этот самый щиток протянуло за каркас, да меня втащило... Я схватилася за лестницу, а руки мои сползают... Все попугались. Там была гудронщица, девочка, все кричала. Подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (смеется), мокрая... Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было...

Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку, сушилась возле печки—печка была там такая маленькая—и обратно в бетонную. И опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до 12 часов... (Пауза.) И наградили меня за то... (сму-

«ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

щенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне) орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плану... (стыдливо отворачивается)».

Оппоненты не отрывают глаз от экрана, но, как только зажигается свет в зале, скрывают свои истинные чувства. Уже не столь уверенно говорят: «Слов нет. Этот эксперимент удался. Но это исключительное сочетание обстоятельств. Благодарный объект для съемки... Повторить такой опыт не удастся...».

Тогда я предоставляю слово старику колхознику из «Трех песен»:

«Мне 63 года... получил хлеба 916 пудов... Когда привезли мне хлеб, был митинг—торжественный праздник... Когда все колхозники будут работать, как я работал, то то же самое будут жить зажиточно...».

Тут его перебивает колхозница, награжденная орденом Красного Знамени. Она продолжает: «Женщина в колхозе большая сила, и женщину под спудом держать нельзя... Вот я председатель колхоза имени Ленина... У нас в колхозе три женщины в правлении и два групповода... Ведем работу, беспощадную, несмотря на то, что у нас нет мужчин. (Пауза.)... Я же чувствую, куда я приехала... и что наши вожди говорят. Они золотые слова говорят. Надо записать и в голову взять, и домой приехавши надо рассказать... Хочется же в колхозе дело поставить... Большевики не велят назад вертаться; что трудности прошли, того не поминай, а вперед шагай... Вот все это в голову возьмешь, и невольно слезы пойдут...». (И действительно, на глазах у колхозницы выступают подлинные, неигровые слезы, а лицо улыбается, и мы вспоминаем радугу. Потрясает абсолютная и неподдельная искренность, стопроцентная синхронность мыслей, слов, изображения. Мы как бы видим невидимое—мы видим мысли на экране.)

Мой оппонент некоторое время молчит, затем встает, начинает ходить взад и вперед, потом останавливается и говорит:

—Да-а! Станиславскому бы посмотреть и послушать это. Что бы с ним делалось. Вот где уж подлинно правда, а не правдоподобие!

Объясняю оппоненту, что Станиславский стремился к естественности поведения человека на сцене (очевидно, и на экране) совершенно другим путем. Одно дело, когда актер должен вжиться в роль другого человека. Другое дело, когда человек должен естественно показать нам самого себя. То и другое очень трудно. Но трудности в том и другом случае—разные.

Долго мы с этим оппонентом беседовали. Я рассказывал про свои опыты съемки «живого человека», про непринятые в свое время проекты, сценарии, про перспективы в этой малоисследованной области. И мы решили с ним написать книгу об этом деле. Пусть не пропадут эти опыты для нашего кинопотомства. Пусть продолжат это начинание.

— Плохой же я оппонент,—сказал мой собеседник, расставаясь со мной уже на рассвете.—Получается так, что «киноглаз» вовсе не был вашей конечной целью!

Что мне было ему ответить? Он все еще не отделался от путаницы, которую в свое время намеренно создали противники, выдавая средство за цель. И я терпеливо, должно быть, в тысячный раз сформулировал ответ на этот вопрос:

— Целью была правда, средством был «киноглаз».

На следующий день мы опять встретились с моим оппонентом.

— Я думал о нашем разговоре,—сказал он.—Насколько я помню, вы вчера сказали, что вашей целью была п р а в д а, а «к и н о г л а з» был средством. Не отсюда ли и «Киноправда», то есть правда, показанная средствами кино?

— Отчасти это так,—отвечал я.—Но не только журнал «Киноправда». Говоря о киноправде как о правде, выраженной всем спектром кинематографических возможностей, я имел в виду и такие фильмы, как «Шестая часть мира», как «Три песни о Ленине», как «Колыбельная» и другие фильмы этого рода.

— Однако журналом «Киноправда» вы ведь начали свою кинематографическую деятельность?

— Нет, я начал с «Кинонедели» в 1918 году. В первую годовщину Октябрьской революции я полнометражным фильмом сдавал свой первый производственный экзамен. А через несколько месяцев после этого решился на ряд экспериментальных, для того времени новаторских этюдов.

— А затем?

— А затем поездки на фронт с оператором Ермоловым. В результате: два короткометражных экспериментальных фильма и документальный киноматериал для будущей работы «История гражданской войны».

— И после этого вы начали выпускать «Киноправду»?

— Нет, следующим этапом была моя работа в агитпоездах ВЦИКа. Большое значение использованию кино в работе агитационных поездов и пароходов придавал товарищ Ленин. И вот 6 января 1920 года я уезжаю с тов. Калининым в поезде «Октябрьская Революция» на юго-восточный фронт. Везу с собой картины. В том числе и «Годовщину Революции». Изучаем нового зрителя. Демонстрируем этот фильм на всех остановках поезда и «в переноску» в городских кинотеатрах. Одновременно снимаем. В результате—фильм о поездке всероссийского старосты Калинина. Этот период моей работы заканчивается большим фильмом «История гражданской войны».

— А когда же, наконец, «Киноправда»?

— Вскоре после этого. В самом начале 1922 года.

— Чем объяснить особое внимание, которым пользовалась «Киноправда»? Ведь это был, очевидно, просто журнал на экране?

— Формально так, но по существу это был не просто обычный экранный журнал. Если разрешите, я могу подробнее остановиться на «Киноправде»...

...Журнал этот, видите ли, был особенный, так как находился в непрерывном движении, в непрерывном изменении от номера к номеру. Каждая следующая «Киноправда» отличалась от предыдущей. Менялся способ монтажного изложения. Менялся подход к съемочному процессу. Менялись характер и способ применения надписей. «Киноправда» старалась говорить правду кинематографически выразительными средствами. Медленно и упорно в этой своеобразной лаборатории стала складываться азбука кинематографического языка. В своем стремлении овладеть темой некоторые «Киноправды» достигают уже размера полнометражных фильмов. Уже в это время возникали споры, появлялись сторонники и противники. Дискуссии сменяли одна другую. Но влияние «Киноправды» все ширилось. Особенно после ее появления на экранах Европы и Америки. В Берлине, как сообщала тогда пресса, проектировалось даже создание кинолаборатории для печатания необходимого количества позитивов «Киноправды». В разных странах появлялись отдельные ее последователи. Параллельно с развитием «Киноправды» росли и люди. Свилова изучала новую азбуку, Кауфман вырастал в первоклассного оператора. Беляков увлекался проблемой выразительных надписей. Большую склонность к смелым экспериментам проявлял оператор Франциссон. Каждый день надо было что-то изобретать. Учиться было не у кого. Мы шли по нетронутому пути. Изобретая и экспериментируя, мы писали кинокадрами то передовицы, то фельетоны, то киноочерки, то киностихи. Мы всячески старались оправдать доверие товарища Ленина к кинохронике: «производство новых фильмов,

«ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники».

— Итак, ваша «лаборатория», как вы ее называете, в основном занималась тогда выпуском «Киноправды»?

— Не надо забывать и о «Кинокалендаре», который выпускался нами параллельно, о «хронике-молнии», о специальных выпусках к разным кампаниям и торжествам. Это тоже было неплохой школой. Особое внимание мы уделяли также развитию мультипликации. Как сообщал директор «Госкино» т. Голдобин в печати, нашим первым (и вообще хронологически первым советским) киношаржем «Сегодня» заинтересовался Владимир Ильич.

— Среди «кинокалендарей» были номера, посвященные Ленину?

— Да. Один из календарей так и назывался: «Ленинский кинокалендарь». Это была первая полная сводка кинодокументов о живом Ленине. Основная роль в этой работе принадлежала Е. И. Свиловой. Она и в дальнейшем продолжала эту работу. Вспомните «Ленинскую киноправду», «В сердце крестьянина Ленин жив», наконец, «Три песни о Ленине». Каждый раз основная тяжесть работы по исследованию гигантских количеств архивного материала ложилась на плечи Свиловой. Особенно она отличилась к 10-летию со дня смерти Ленина, когда в результате кропотливой проверки сотен тысяч метров пленки в разных архивах и складах не только разыскала необходимые кадры для «Трех песен о Ленине», но еще и дополнительно рапортовала десятью найденными ею оригиналами-негативами, запечатлевшими живого Ильича на пленке. Они сейчас в Институте Ленина.

— Что вы скажете о «Жизни врасплох», о «Шагай, Совет!», о «Шестой части мира»?

— Все это очень разные фильмы. Произведения одного автора. Но тем не менее фильмы разного характера. Разного построения. Разного разрешения. И все они стремились к п р а в д е. К к и н о п р а в д е.

— Ну, а «Человек с киноаппаратом»?

— Вы хотите сказать, что если моей целью была правда, а средством «киноглаз», то в этом фильме пересилило средство?

— А как вы сами об этом думаете?

— Все зависит от того, с какой точки зрения мы условимся взглянуть на этот фильм. В то время, когда делался «Человек с киноаппаратом», мы на этот замысел смотрели так: в нашем «мичуринском» саду мы выращиваем разные плоды, разные фильмы; почему бы нам не сделать фильм о киноязыке, первый фильм без слов, не требующий перевода на другие языки, международный фильм? Почему бы нам, с другой стороны, не попытаться рассказать на этом языке о поведении живого человека, о действиях в разной обстановке человека с киноаппаратом? Нам казалось, что мы этим убиваем сразу двух зайцев: и киноазбуку поднимаем до уровня международного киноязыка и человека, обыкновенного человека, показываем уже не урывками, а держим его на экране в течение всего фильма.

Снимали мы не Эмиля Яннингса и не Чарли Чаплина, а нашего оператора Михаила Кауфмана. И никаких претензий к нему, что он не переживал, как Яннингс, и не вызывал взрывы смеха, как Чаплин, я не имею. Опыт есть опыт. Цветы бывают разные. И каждый новый выращенный цветок, каждый плод, полученный впервые, есть результат ряда сложных опытов.

Мы считали, что обязаны делать не только фильмы широкого потребления, но время от времени и фильмы, производящие фильмы. Такие фильмы не проходят бесследно ни для вас, ни для других. Они необходимы как залог победы в будущем.

И если «Три песни о Ленине» принесли авторам и режиссерам победу общепризнанную, то школа «Человека с киноаппаратом» (как это ни кажется странным) сыграла здесь не последнюю роль. И пусть не кажется парадоксом, что бетонщица из «Трех песен» и парашютистка из «Колыбельной» добыты на основе опытов того же бессловесного фильма. Когда красноармейские части шли по Москве с развернутыми полотнищами, на которых было написано: «Мы идем на «Три песни о Ленине»,— никто не вспомнил, да и не осмелился бы вспомнить о каком-то опыте, ошибке молодости того же автора.

Если в «Человеке с аппаратом» выпирает не цель, а средство, то это, очевидно, потому, что одной из задач фильма было познакомить с этими средствами, а не скрыть их, как это обычно полагалось в других фильмах. Если одной из целей фильма было ознакомление с грамматикой кинематографических средств, то было бы странно, если бы эта грамматика была скрыта. Другое дело—нужно ли было этот фильм вообще делать. Но это уже другой вопрос, на который пусть ответят другие.

— Как вы сами считаете? Необходим был этот опыт?

— Абсолютно был необходим для того времени. По сути дела, это была смелая, даже дерзкая попытка овладеть всеми подступами к съемке действующего и не подчиняющегося никаким сценариям «живого человека»...

— Разрешите поймать вас на слове. Вы сказали: «не подчиняющегося никаким сценариям...». Значит, это верно, что про вас говорят...

— Что говорят?..

— Говорят, что вы всегда были принципиальным противником сценария. Так ли это?

— Не совсем так. Вернее, совсем не так. Я был сторонником почти «железного» сценария для игрового фильма. И в то же время был противником «сценария» для неигрового, то есть неинсценированного фильма. Считал абсурдом «сценарий неинсценированного фильма». Абсурдом не только терминологическим.

Я предлагал более высокий тип плана. Такой организационный и творческий план действий, который обеспечивал бы непрерывное взаимодействие плана с действительностью и был бы не догмой, а лишь «руководством к действию». Такой организационный и творческий план, который обеспечивал бы единство анализа и синтеза производимых кинонаблюдений. Анализ (от неизвестного к известному) и синтез (от известного к неизвестному) были здесь не противопоставлены друг другу, а находились в неразрывной связи друг с другом. Мы понимали синтез как неотъемлемую часть анализа. Мы добивались одновременности сценарного, съемочного и монтажного процессов с непрерывно идущими наблюдениями. И придерживались указания Энгельса, что «без анализа нет синтеза».

— И это-то называли «бесплановостью»?

— Не все так говорили. Есть ведь два рода оппонентов. Одни говорят уверенным голосом о том, о чем не имеют ни малейшего представления. Другие (очень требовательные к себе люди) говорят неуверенным голосом то, в чем, по сути дела, глубоко уверены. Первые самоуверенно кричали о бесплановости. Вторые— скромно и робко возражали, что предлагается новый, более совершенный и более реальный план. Из того обстоятельства, что самоуверенные незнайки иногда подавляют скромную правду криком,—ничего не следует. Рано или поздно, но правда о нашем отношении к плану и бесплановости станет понятной всем.

— Заканчивая нашу беседу, мне бы хотелось получить у вас подтверждение одной возникшей у меня сейчас мысли. Не являются ли «Три песни», «Колыбельная» и др. продолжением ваших опытов по проникновению в мысли «живого человека»? Помните ваш первый опыт—мысли во время прыжка. Я читал об этом в вашей статье «Киноправда» в журнале «Советское кино»...

— Вы затронули вопрос довольно сложный, который требует специальной беседы. В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей «живого человека». Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор-режиссер фильма. Иногда этот образ «живого человека» собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей. Мать, качавшая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже слагается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка. Как видите, это объяснить довольно трудно. Понимание этого достигается только непосредственно с экрана. Не человек, а Человек!

Но, повторяю, затронутый вами вопрос— тема отдельной беседы.

Как видите, при общности великой цели у каждого художника свой особый путь. Социалистическая Родина обеспечивает каждому художнику развитие его индивидуальности, помогает ему дерзать и открывать новые пути, помогает ему служить своим творческим новаторством народу.

Д. Оганян, А. Зоркий

ГЕРОЙ ВСТУПАЕТ В БОРЬБУ

С какими мыслями, взглядами, намерениями начинают свою жизнь в искусстве молодые кинематографисты? Этот вопрос интересует всю нашу кинематографическую общественность. Ответ на него мы находим в сценариях молодых кинодраматургов, в статьях режиссеров-дебютантов, публикуемых на страницах нашего журнала.

Интересна в этом отношении и критическая статья воспитанников ВГИКа Д. Оганяна и А. Зоркого, посвященная нескольким недавно вышедшим на экраны фильмам.

Стоит ли фильм, рассказывающий иной раз о целой жизни, тех двух часов, которые зритель отдает ему? Если помножить эти два часа на миллионы зрителей, на десятки фильмов, то получится любопытное уравнение — в левой части многозначная цифра, означающая время, потраченное людьми на просмотр фильма, а в правой — «нечто», получаемое зрителем. В уравнении, как известно, части связываются знаком равенства. Можем ли мы всегда поставить его со спокойной совестью?

●

... В тридевятом царстве в тридесятом государстве одна из улиц была полна неожиданностей. И приключилась на ней история, персонажи которой встречаются уже в первых лентах немого кинематографа: честный человек — страж порядка — жулик.

Молодой человек, якобы художник, один из тех, что имеют «вполне приличный вид» и носят шляпу, познакомился со стариком кассиром, вошел в его дом как предполагаемый жених дочки и оказался... вором-рецидивистом.

Спрашивается, как отличить жулика от благородного человека?

Об этом размышляли авторы фильма «Улица полна неожиданностей». Во-первых, в отличие от бесхитростного и прямодушного милиционера (актер А. Харитонов) жулик излишне вкрадчив и медоточив в обращении с девушкой (раньше этой характерной чертой награждали не рецидивистов, а эстетов-обольстителей). Во-вторых, он не назвал кассиру своей фамилии и точного местожительства (хотя, будучи искушенным уголовником мог сослаться на любой ленинградский адрес).

Ограбление не удалось благодаря пророческому сну милиционера. Но как защитить себя без вмешательства провидения? Ведь улица полна неожиданностей. Типическому гражданину (особенно кассиру) не следует заводить случайных знакомств с милыми, услужливыми людьми. Не исключена возможность, что они — налетчики, а вы безрассудно выбираете их в друзья, в женихи дочкам...

Герои многих фильмов живут в коммунальных квартирах, ходят по улицам, объясняются в любви на лестницах... Что же в этом плохого? Ведь все вместе это называется повседневной жизнью простого человека. Из повседневных событий складывались истории Анны Карениной, Клима Самгина, чеховских героев.

Для современного искусства особенно характерно обостренное внимание к повседневности. Время в наши дни стало необычайно емким. Но в каждодневных поступках человека художник должен искать вдохновение, глубокие мысли и социальные обобщения...

Представьте себе сценариста, оказавшегося в наши дни на необитаемом острове. В памяти его мель-

кают обрывки воспоминаний о человеческом обществе... «Какой-то генерал, оставив жену, ушел к другой женщине пятнадцать лет назад». Почему ушел? «Любил только одни из нас», — объясняет героиня. Перенесемся теперь в генеральские апартаменты. Кто же этот человек, столь легкомысленно обошедшийся с любящей (увы, это все, что мы о ней знаем) женщиной? «Он замечательный человек»,— рекомендует генерала покинутая им жена. За великолепно сервированным столом «замечательный человек» ведет меланхолическую беседу с дочерью от первого брака и ее мужем. Вскоре является разлучница, нынешняя генеральша, молодая красавица с характером, заимствованным из анекдотов о генеральских женах,— неумная, грубая, швыряющая в окно бутылку дорогого вина.

Тоскливо взирая на ее бесчинства, генерал понимает, что совершил ошибку, что весна его жизни непоправимо загублена. Он морщится от неистовых криков супруги, перезванивается по телефону с прежней генеральшей и доказывает соседу, что тот — пошляк. (Сосед, сангвиник, не понимает необъяснимой грусти, вдруг обуявшей старого воина.)

Тем временем пара молодых влюбленных красочно иллюстрирует, какой могла бы стать жизнь генерала, не прельстись он внешней красотой второй жены. В чумной зоне (дань романтизму), в «черном вихре», не соблюдая мер предосторожности (к которым прибегают сотни людей, ничего не иллюстрирующих), они соревнуются в добродетельных поступках.

Вот и вся история. «Жен бросать нельзя» — заключает автор. «Никому?— допытывается зритель.— Или, может быть, только генералам?» «Никому. Ни генералам, ни спортсменам, ни филателистам». «Значит, это не зависит ни от характера, ни от обстоятельств?» Вместо ответа— молчание.

Хорошо жить на тихом острове! Как приятно писать там о прелестях и конфузах не обремененного тяжелыми заботами существования.

А где-то «там», на большой земле, каждый день приносит новые победы и трудности. Люди вспахивают миллионы гектаров целинных земель, строят атомные электростанции, запускают искусственных спутников Земли. И это — реальная жизнь двухсотмиллионного народа, чьи радость и смех, любовь и ненависть выражают нечто гораздо более глубокое, чем воспроизводимые героями «островных сценариев» личные переживания.

«Личное» и «общественное». Жизнь личная и общественная. За обывательским жонглированием этими словами скрывается удивительная философия, позволяющая быть «вполне лояльным» на людях и пошляком в домашнем кругу. Между тем, вся жизнь человека социальна по своему существу. И искусству принадлежит важнейшая роль в укреплении связей человека и общества.

Какие бы пространства ни разделяли людей, смотрящих один и тот же фильм, в момент просмотра они сближаются больше, чем если бы беседовали за одним столом.

Но о каком сближении, единстве чувств зрителей может идти речь, когда видишь на экране дурашливого кассира из фильма «Улица полна неожиданностей» или бездеятельных, вялых героев «Неповторимой весны»? Разве что о чувстве неловкости и стыда за обесцененную человеческую личность, независимо от того, рисуется ли она как «положительная» или «отрицательная».

Мы вовсе не против «личной темы» в киноискусстве. Но пусть в самом лирическом фильме чувства и мысли героев будут чувствами и мыслями миллионов их современников.

Художник должен соразмерять своего героя с временем, мысль его должна «ходить по истории», по выражению М. Пришвина.

Лирика и эпос стоят друг к другу гораздо ближе, чем это может показаться. Пример такого слияния мы найдем в лучших фильмах, снятых по сценариям Е. Габриловича. Одна из последних работ его — «Коммунист»— доказывает, что историческая, политическая тема великолепно может быть раскрыта интонациями и красками лирического, если угодно, «бытового» жанра. Но быт в фильмах Габриловича особенный; социальный смысл событий у него не фон, а содержание, даже если действие происходит в меблированных комнатах или на сцене парижского варьете. Лучшее в его фильмах не сводится к удачной реплике или эффектно примененной двойной экспозиции. Это всякий раз новое до сих пор не сказанное слово художника о жизни.

Социально содержательный фильм отличается не тем, что в нем показаны предметы, сами по себе социально значительные (хотя и это играет немаловажную роль), но тем, что ищет и находит автор в своих героях, в чем видит он главные мотивы их поступков. Только проникновение во внутренний смысл явления дает повод для художественного обобщения.

Можно с уверенностью сказать, что сами по себе темы фильмов «Весна на Заречной улице» и «Высота» не являются новыми и оригинальными. Мы подчеркиваем — «сами по себе», то есть взятые абстрактно.

Проще всего сказать, что тема «Весны на Заречной улице» — жизнь молодой учительницы и ее взаимоотношения с рабочей молодежью, учениками школы, любовь; а «Высота» рассказывает о труде верхолазов. Но совершенно очевидно, что ни одна из этих тем не определяет содержание фильмов.

Это очень разные фильмы, разные не только по-

тому, что они рассказывают о разном, но и по манере исполнения. И все же есть нечто общее, лежащее в глубине творческих замыслов авторов.

Тут мы коснемся того, что с большим трудом определяется словами. Образ всегда богаче слова, так же как жизнь богаче понятия. И поэтому мы назовем это общее, свойственное всем настоящим произведениям искусства, «открытием мира», открытием поэзии и красоты в привычных явлениях.

Сюжет «Весны на Заречной улице» — открытие молодой учительницей нового, такого знакомого и неожиданно «незнакомого», прекрасного мира труда, цехов, плавящейся стали, простых людей, создавших этот мир.

А «Высота» — это не только повесть о романтической профессии верхолазов, но и утверждение высоты человеческих чувств героев фильма — советских рабочих людей.

И если авторы таких фильмов как «Высота», «Чужая родня», «Весна на Заречной улице», «Большая семья», смогли увидеть и раскрыть красоту человека, то только потому, что герои их принадлежат современности. И мы обнаруживаем поэтическое и прекрасное именно в том, что отличает их как людей социалистического общества.

Главное, что существенно отличает героя нашего времени, нашего общества, это прежде всего взгляд на жизнь как на непрерывный творческий акт в борьбе за высокие общественные идеалы. И если цель искусства — это утверждение прекрасного, то оно сможет достичь своей цели, только сумев раскрыть эту главную, существенную черту характера героя.

В забвении такого героя, в забвении того, что в нем является действительно прекрасным, видим мы главную ошибку создателей бытовых фильмов, независимо от того, называются они комедиями или драмами.

●

Те, кто видел фильм «Случай на шахте восемь», помнят, что с первых кадров и исполнители и зрители становятся участниками драматических, непрерывно развивающихся событий.

...Мчащаяся пожарная машина и встречный грузовик, поворачивающий за ней. Место аварии — обвала. Краев (актер Н. Боголюбов) по щиколотки в жидкой, холодной грязи подходит к рабочим. Резкий лаконичный разговор с геологом — «виновником» аварии. Мешки с мукой, бревна разобранного на глазах дома сбрасываются в обвал.

В этом немногословном, точно сыгранном эпизоде мы встречаем героя, заслуживающего внимания художника. Страсть, сдерживаемая волей. Воля и страсть — вот выразительнейшие черты Краева.

С первых кадров вы ощущаете атмосферу труда и борьбы. И это не случайно. Люди, так умно и согласованно работающие, потом с той же страстью и волей будут отстаивать свои взгляды, спорить, бороться.

...По коридору управления шахты идет Краев. А впереди торопливо стелют ковровую дорожку. Краев на ходу бросает подхалимам: «Чтобы эта штука всегда тут была для всех. А то велю гвоздями прибить».

Затем — разговор Краева с геологом Батаниным. Краев резок и беспощаден с человеком, прославившим в статье краевский ум, энергию и находчивость. Статья Батанина, по мнению Краева, бросает тень на общее дело. И снова мы видим превосходную игру Н. Боголюбова. Ни одного лишнего жеста, снова — гордый классический почерк. Он высказался. Батанин собирается ему возразить. Это новость для Краева. Склонив голову, с усилием сдерживая себя, он говорит: «Ну, тогда говорите вы». И слушает, всем существом не принимая ни единого слова, гордый, слепо убежденный в незыблемости своих принципов.

А как говорит тот, кто действительно прав? У него не сверкают вызовом глаза, он не отчеканивает металлическим голосом «железные» истины, подобно спорящим с начальством молодым людям из фильмов «Разные судьбы», «Есть такой парень» и т. д. По-ребячески разводя руками, путаясь в словах, наивно и неубедительно защищает Батанин — А. Кузнецов свои взгляды. Но в его глазах та же «краевская» вера, нежелание сдаваться.

Авторы вносят в этот эпизод деталь, удивительно содержательную. Когда Батанин вышел из комнаты, Краев звонит на шахту: «Как у тебя работает Батанин?» И, кладя трубку: «Что-то не верится». Вот как подходят авторы фильма к «производственному спору». Обменялись люди разными мнениями, и сразу возникает вопрос о человеческой личности героя. Это и есть крупица правдивого психологического искусства.

Зрителя художественного фильма обычно интересуют не столько специфические вопросы производства, показанного в фильме, сколько характеры людей, занятых этим производством.

Поспав два часа, злой, усталый человек идет на работу, «трубить» вторую смену подряд. Другой (Батанин) бежит за ним. Короткий диалог лучше любых «специальных» объяснений говорит о взаимоотношениях этих людей. Так и во многих других эпизодах.

В характерах героев раскрывается тема труда как тема человеческая. Это и есть искусство.

Как выглядел бы Краев в бытовом, «островном» фильме?

Ответственный работник, овдовевший человек

живет с дочерью, привязан к ней страшно, любит проводить с ней вечера. Он любит бывать в подшефном детском садике, где воспитательница с ним на «ты». Изредка мы видим его в кабинете, занятым какими-то делами, а однажды даже руководящим ликвидацией аварии (наподобие генерала из «Неповторимой весны», издали осуществляющего руководство по борьбе с «черным вихрем»). Затем, по воле случая, дочь его влюбляется в радикально настроенного юношу, к которому папа-консерватор питает неприязнь. Назревает семейный конфликт, папа убеждает не любить юношу, дочь все равно любит, происходят ссоры, стычки на работе... Таков, приблизительно, «бытовой разрез» роли Краева. Дает он сколько-нибудь верное представление о Краеве? Конечно, нет. Такой Краев мало чем отличался бы от генерала из «Неповторимой весны», судьи из «Моей дочери» — это все та же пародия на современного героя. Его конфликт с Батаниным в этом случае выглядел бы не более глубокомысленно, чем недоразумение между директором завода и молодым инженером-альпинистом из комедии «Путешествие в молодость». Такого Краева можно было бы в два счета вернуть на верную стезю.

Настоящий Краев — человек больших способностей, многих достоинств и недостатков, глубоко убежденный в своей правоте, он не укладывается в прокрустово ложе той или иной схемы.

Ослепленный гигантским размахом работы, он забыл о том, во имя кого трудится, оторвался от народа, дошел до того, что сесть в президиуме партийного собрания для него значит не больше, чем опуститься на обыкновенный стул.

За это жизнь наказывает его, за это парторг говорит ему простые жесткие слова: «Важно не только с какого года, но и до какого года мы коммунисты».

Вряд ли найдется человек, который не желал бы возвращения Краева в президиум. Потому что это большая, талантливая личность, страстная и глубоко искренняя даже в своей неправоте. После партсобрания Краев не бьет себя в грудь — он уходит один, задумавшийся, страдающий, полный горечи. И этому веришь, потому что не в характере таких людей, как Краев, с девичьей легкостью менять свои убеждения под занавес, как меняют вышедшее из моды платье.

А кто такой Батанин, первым вступивший в спор с Краевым? Положительный герой? Да. Но не упивающийся своим совершенством, а ищущий себя, молодой не только по возрасту, но и по душевному строю человек.

Вспомним другого героя, Степу Огурцова из «Разных судеб». И он как будто бы сражается с мастером «из-за принципа», но как образцово-показательна его борьба, как скучно предрешен ее исход и как неубедителен легкокрылый голубь огурцовской победы, приносящий ему орден в клюве.

В нашу задачу не входит подробный анализ всех достоинств и слабостей фильма. Мы лишь хотели подчеркнуть, что заслуга его авторов в стремлении увидеть и изобразить жизнь полной противоречий, борьбы. Герои фильма заняты не разрешением роковых «вечных проблем», а делом земным, современным и самым главным в жизни человека — творческим трудом. Замысел фильма осуществлен не всегда последовательно и не во всем удачно, но сам по себе он верен.

А там, где жизнь, там, где живое искусство, исчезают рассудочные нормы и конструкции, уступая место горячему человеческому чувству, врагу схоластики и пошлости, чувству, заставляющему биться в едином ритме тысячи отзывчивых сердец, чувству, которое никогда не вместят рамки «бытового» фильма.

●

Чем больше произведений киноискусства будет посвящено великому творчеству советских людей, тем меньше внимания уделит зритель фильмам о меблированном счастье и возвышенных страданиях обладателей холодильников и фарфоровых сервизов, тем скорее исчезнет кинематографический «ширпотреб», предлагающий патенты на счастье и нравоучения на все случаи жизни.

И многозначная цифра, означающая число часов, потраченных зрителем на просмотр, будет цифрой времени, в течение которого искусство помогло каждому из нас воспитать в себе человека нового, социалистического мира.

В. Корецкий

ЯЗЫК КИНОПЛАКАТА

За последние два года мастерами советского киноплаката сделано немало интересного. Если кратко оценить их большую и чрезвычайно важную работу, можно сказать, что киноплакат становится наконец сильным и действенным средством раскрытия идейного содержания фильма.

Я настойчиво подчеркиваю здесь идейную сторону искусства киноплаката, намеренно опуская рекламную его функцию, так как она признается, как говорят юристы, де факто, тогда как о его идейной, смысловой стороне часто забывают.

А это очень важно. Ибо еще совсем недавно среди части художников и издательских, редакционных работников было распространено неизвестно откуда взявшееся представление, что киноплакат-де свободен от идейной функции. Подобная позиция лишала киноплакат важнейшей его общественной роли, сводила его к рекламе в примитивном понимании этого слова, обедняла содержание и, что греха таить, открывала лазейки для проникновения в киноплакат приемов, в основе своей чуждых советскому искусству.

Тем отрадней, что это нелепое воззрение сейчас полностью обанкротилось, что, столкнувшись с самой жизнью, с ее живой повседневной практикой, оно обнаружило свою полную несостоятельность. Жизнь и закономерности развития искусства сами убедили художников в необходимости целиком обратить свое творчество на службу народу, его трудовой деятельности, его жизни.

Именно об этом говорил Н. С. Хрущев, призывая работников искусства создавать произведения понятные, нужные народу, пробуждающие у него бодрость и энергию, наполненные оптимизмом и верой в будущее.

Общий успех искусства киноплаката открывает возможности для серьезного разговора о профессиональных особенностях работы плакатистов, о специфике киноплаката, о тех, наконец, отдельных промахах, которые, если на них вовремя не обратить внимания, могут вырасти в неверную тенденцию.

Кто сейчас будет спорить с тем, что советский киноплакат в свое время, еще тогда, когда искусство кино только формировалось, уже был очень самостоятельным и интересным видом искусства? Уже тогда художественный уровень советского киноплаката достиг столь значительной высоты, что он, безусловно, оказывал воздействие на кинорекламу других стран.

Мы помним эффектные и выразительные плакаты двадцатых-тридцатых годов, созданные Стенбергами, Руклевским, Пименовым, Климашиным. Нам всем памятен великолепный плакат Стенбергов к фильму «Октябрь». Тогда выразительность еще молодого искусства кино словно передалась художникам, создававшим оригинальные и экспрессивные листы.

Много, конечно, в них было трюкаческого, рассчитанного на эффект необычности, но основное — динамика, хорошая экспрессия, выдумка — стало золотым качеством советской кинорекламы. И как советская кинематография, созданная Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным и многими другими талантливыми режиссерами, оказала гуманистическое влияние на развитие мирового киноискусства— влияние, зерна которого так плодотворно проросли, например, в современном итальянском кино,— так и киноплакаты оказали свое воздействие на этот вид искусства во многих странах.

Советский киноплакат, подчинив себя задачам раскрытия идейного содержания фильма, этим расширил и свои функции и свои изобразительные возможности. Используя все лучшее, что было создано в агитплакате, наш киноплакат непрерывно развивается по пути создания выразительного образа, передающего эмоциональную сущность фильма, его дух.

В творчестве советских киноплакатистов, как и во всяком живом и развивающемся искусстве, есть периоды подъема и спада, есть удачи и неудачи. Но то, что советский киноплакат в основном идет по правильному пути, это ясно, и об этом свидетельствуют стенды специальной выставки, показанной недавно в Москве.

●

Но что же составляет специфику киноплаката? Есть ли эта специфика? Является ли киноплакат самостоятельным жанром?

Я не устану повторять, что плакат — это крайне специфический вид искусства, имеющий свою основу, свои профессиональные особенности, свою методику.

Мне — художнику, много лет связанному с политическим плакатом,— это стало особенно очевидным в своей области. Как только плакат теряет свою специфику, он перестает быть плакатом, политическим агитатором и бойцом.

В чем же дело? А в том, что плакат в погоне за тщательно разработанной живописной поверхностью, световоздушной средой, пленэром, то есть качествами станковой живописи, подчас теряет свои органически присущие ему качества — злободневность, боевой задор, остроумие символов и ассоциаций, лаконичность формы. Искусственно прививаемые ему качества станкового произведения не делают его живописью, но в то же время лишают его собственных качеств и достоинств. Плакат начинает рядиться в одежду с чужого плеча, которая ему не в пору, он в ней выглядит неуклюже и неестественно, а разве ряженому найдется место в нашем искусстве, среди произведений, ценимых прежде всего за искренность заложенного в них чувства, за их единственно неповторимый облик?

Кто против хорошо, буквально «по всем правилам искусства» сделанного плаката: точно нарисованного, учитывающего все особенности той или иной живописной задачи? Конечно, никто! Но ведь все эти качества — это обязательные элементарные, школьные требования, без которых художник не будет художником. Нам нужно перестать искать в произведении искусства только соответствия школьной программе. Подобное отношение снижает требовательность к произведению, перенося весь упор на грамотность художника. Нужно понять, что, если художник в профессиональном отношении беспомощен, он не имеет ни формального, ни морального права выступать перед публикой. Если мы отметем разговоры о профессиональной несостоятельности той или иной работы, у нас останется больше времени для внимательного и глубокого анализа художественных качеств произведения искусства и для принципиальных разговоров о стилевых особенностях того или иного плаката.

Условность плаката, его особая лапидарная форма — это не примитивность, не упрощение. Это точное знание общих законов искусства, приспособленных к решению особой, специфической задачи. Художник-плакатист так же пишет пейзажи и так же рисует, но, приступая к работе над плакатом, он отбрасывает многое, не свойственное этому искусству, и внимательно выбирает именно те средства, которые ему необходимы. В этом и заключается специфика работы плакатиста, ее трудность и увлекательность.

В чем же прежде всего своеобразие плаката? Мне кажется, что основным художественным свойством плаката является обобщенность его образов. Не та мистическая символика, которой, естественно, нет места в нашем реалистическом искусстве, а искусство обобщающего, итожащего, органически вырастающего из жизни символа. Припомните, ведь лучшие плакаты, созданные на всем протяжении нашего искусства, были всегда символичны. И это, конечно, касается не только плакатов Д. Моора или В. Дени, на которые мы уже привыкли ссылаться в подобных случаях, но и лучших произведений ныне здравствующих и работающих художников.

Спецификой киноплаката иногда пытаются объявить то, что киноплакатист выполняет свою работу на основе уже сделанного художественного произведения. Некоторые люди представляют себе, что творчество киноплакатиста поставлено в некое подчиненное положение по отношению к уже созданным образам. На этом основании, как мне говорили, труд киноплакатиста расценивается ниже, чем труд его собрата, работающего над плакатами иных жанров. На этом же основании, видимо, в публичном обзоре раздела графики Всесоюзной художественной выставки, передававшемся по телевидению, киноплакат все время именовался киноанонсом и ни разу не был назван своим именем.

Такая позиция по отношению к киноплакату неверна по своему существу.

Если стоять на подобных позициях, то

никогда нельзя считать, к примеру, в графике полноценным искусство книжной иллюстрации. Ведь и здесь художник опирается на уже готовый, детально выписанный образ. Но ведь не прямое и покорное следование по уже проложенным путям определяет успешность работы художника-иллюстратора.

Помнится, как радовался Лев Толстой, когда немногие иллюстраторы его гениальных произведений проявляли самостоятельность и смелость в своих работах, находя такие повороты, которые, не искажая образ, подавали его в новом, неожиданном аспекте.

Киноплакат черпает свое содержание в кинофильме точно так, как книжная иллюстрация — в содержании книги. В этом их общность. По сути дела, киноплакат несет функцию, похожую на функцию фронтисписа,— вскрывать основной смысл и эмоциональный строй произведения. Но если иллюстрация — это до некоторой степени камерное искусство, то киноплакат — искусство улиц и площадей, огромных фойе и вестибюлей. Киноплакат, как хороший эпиграф, должен вобрать в себя все напряжение фильма и одним ударом донести его до зрителя — будущего зрителя кино.

Казалось бы, то, что киноплакат черпает свое содержание в фильме, должно упростить задачу художника. Но дело обстоит не так. Хороший иллюстратор книги никогда не повторяет механически то, что описано и изложено в книге. Конечно, беря за основу образы, созданные писателем, он ищет свое вдохновение не только в пределах книги, но и там, где искал его писатель,— в самой жизни, определяющей содержание произведения. Только глубокое и всестороннее знакомство с теми же жизненными проблемами, которые волновали писателя,— будь то история или современность, позволяет художнику создать образы, которые в какой-то мере дополнили бы наше представление о созданных писателем образах. Это, конечно, превращает художника из послушного последователя и интерпретатора в активного соратника писателя.

Это же требование вполне применимо и к киноплакату. Только художник, так же хорошо, как и постановщик фильма, знающий жизнь или тот круг вопросов, о которых говорит фильм, и так же взволнованный той гуманистической проблемой, которую поднимает фильм, в состоянии создать оригинальный плакат, не механически повторяющий один из кадров фильма, а обнимающий весь фильм в целом и передающий его содержание в концентрированном и выразительном образе.

Проводя условные параллели между художником кино и иллюстратором, мы, конечно, помним и разницу между этими творческими работниками. Она сказывается прежде всего в том, что киноплакатист раскрывает весь свой замысел в одном произведении, а иллюстратор имеет возможность развить его в цикле, в серии, в последовательных иллюстрациях.

Для того чтобы создать хороший плакат, автор его в своем сознании должен пережить все то, что пережили герои фильма, и сделать вывод, который под силу только художнику.

Только состояние сопереживания с персонажами фильма, глубокое психологическое раскрытие для себя образа героя фильма, только всестороннее чувствование стиля фильма позволит создать киноплакат, являющийся неотъемлемой частью фильма, его эпиграфом, его началом, ибо «поэт поет с переплета».

Естественно, что, если фильм надуман, если там действуют ходульные герои, если там нарушается жизненная правда, это неизбежно приведет к нарушению правды и в киноплакате. Но, если фильм одушевлен светлой правдой жизни, нельзя простить художника, приносящего эту правду в жертву броскому, но дешевому трюку.

Плакат должен быть взволнованным, искренним и правдивым— только тогда он сможет сформировать у зрителя правильное отношение к картине, только тогда он сможет заострить внимание на основном драматургическом конфликте фильма и повести восприятие и фантазию зрителя по верным путям, не сбиваясь на путаные тропы.

И в то же время киноплакат, если угодно,— это первая сознательная оценка фильма, первая его «рецензия». Но оценка, сделанная не холодным, рассудочным путем, а эмоционально, средствами искусства, способными увлечь и зажечь зрителя.

Вот что, на мой взгляд, представляет собой киноплакат, и с позиций этих требований мне хотелось бы рассмотреть ряд тенденций, важных для искусства киноплаката.

Над киноплакатом успешно и плодотворно трудится большой коллектив художников, нашедших в этой форме изобразительного искусства возможность выразить свое отношение к жизни и происходящим событиям. Сама

Плакат художника Н. Хомова

Плакат художника М. Хазановского

Плакат художника
Б. Кондратьева

природа кино, очень подвижного и ультрасовременного вида искусства, потребовала от художника изыскания новых творческих приемов и форм. Я. Руклевский, С. Дацкевич, А. Бельский, М. Хазановский, М. Хейфиц, В. Кононов, Л. Фрайман, Б. Зеленский, А. Шамаш, Ю. Царев и другие талантливые художники уже составили себе имя мастеров советского киноплаката. Рост новых творческих сил тем отраднее, что в них заложена будущность нашего искусства.

Только художественно зрелое искусство могло дать такие произведения, как плакат Н. Хомова к немецкому документальному фильму «Это не должно повториться!», выражающий боевую, публицистическую сущность картины. Здесь навстречу марширующим колоннам вермахта протянута мускулистая рука рабочего. Это не жест отчаяния или мольбы: в сильном движении руки — воля трудового народа: «Война, стой! Это не должно повториться!» Разве этот плакат уже по своей направленности, чем тема картины?

А плакат опытного художника М. Хазановского к «Прологу»? Он прост по своему решению. Но сочетание на листе ряда удачных изобразительных элементов раскрывает сущность и характер революционных событий 1905 года. Трагическая фигура рабочего с убитой девочкой на руках превосходно раскрывает смысл царского манифеста. Построенный на четком психологическом раскрытии образов картины, этот плакат в то же время удачно разрешен композиционно и в цвете. Он выдержан хотя и в темных, но энергичных тонах, и отлично читается «удар» красного цвета — цвета крови и гнева,— заклеймивший лживый и лицемерный царский манифест.

Очень хорош, верен и трогателен плакат С. Дацкевича к фильму «Дитте — дитя человеческое». Художник бережно, как-то очень гармонично лепит хрупкий и трепетный образ, стремясь раскрыть в нем поэтику Мартина Андерсена-Нексе. Образ ребенка, озаренного случайно мелькнувшим солнечным лучом счастья, так трогательно правдив, что веришь ему легко и охотно. Художник точно избрал легкую и графическую манеру для исполнения этого листа. Стремясь передать яркое чувство какой-то взволнованной готовности, озарившее юное существо, С. Дацкевич идет на определенные вольности, несколько отступая от строгих законов анатомии и рисунка.

Следует отметить, что для творчества Дацкевича характерны смелые поиски в области формы, которые часто вознаграждаются подлинной удачей. Стоит хотя бы упомянуть два его таких разных плаката о «Павле Корчагине», чтобы представить разносторонние возможности этого изобретательного художника.

Политически остро решен плакат «Урок истории» М. Хазановского. В нем правильно раскрывается сложная расстановка социальных сил, их соотношение и масштаб.

Полон трагизма, насыщен острыми психологическими характеристиками плакат И. Коваленко «Обманутые до последнего дня».

Интересно решение, предложенное Б. Рудиным в плакате «Неповторимая весна». Тут очевиден жизненный конфликт и остроумно его изобразительное раскрытие.

Старейший мастер киноплаката Я. Руклевский успешно работает и по сей день. На выставке был показан его хороший плакат к фильму «Фиделио», хорошо передающий характер и настроение фильма.

Красив плакат В. Кононова «Гиман». Нужно сказать, что этот художник тонкого и артистического строя редко прибегает к ярким, красочным, колоритным решениям. Но здесь, в этом плакате, Кононов отступает от своей обычной манеры и делает это очень удачно. Для героя фильма характерны отчужденность и одиночество, и это хорошо раскрыто художником в плакате. Одинокая фигурка мальчика, отгороженная ото всего какой-то темной полосой, и создает нужное настроение. Отлично использован цвет, напряженно и темпераментно прорывающий в общем сдержанную и темную гамму плаката.

Надолго запомнились многие плакаты В. Кононова и среди них прекрасный плакат к фильму «Полицейские и воры».

Полон страсти и темперамента плакат В. Сачкова «Я жажду». Его динамика определена в остро взятой композиции, в хорошем цветовом решении. Этими же чертами отличается плакат Б. Зеленского «Высота», красивый по цвету и ракурсу.

Плакаты М. Хейфица разнообразны. Художник работает разными методами, применяясь к той или иной задаче. Ему прекрасно удаются плакаты к комедийным фильмам.

Множество интересных плакатов сделали молодые художники. Хочется отметить, в частности, плакат Ю. Царева «Канал». Мне кажется, что здесь художник нашел глубоко верное решение темы. Несомненно, одаренному художнику следует лишь пожелать большей творческой самостоятельности.

Ю. Васильев нашел остроумную трактовку плаката, посвященного показу бельгийских фильмов. Такой тип плаката представляет известную трудность, но художник преодолел ее, найдя оригинальное «натюрмортное» решение.

Большую популярность приобрел мультипликационный фильм «Чудесница», и тем отрадней, что плакат к этому фильму, сделанный Р. Давыдовым, тоже своеобразен, весел, оригинален.

Следует отметить интересные работы художников в сатирическом жанре. Гуманистическая идея сатирического произведения заключается в отрицании. Это составляет особую трудность жанра, и нужно сказать, что наши художники в большинстве случаев умело и разнообразно решают встающие перед ними задачи. Стоит упомянуть хотя бы такие разные, но одинаково острые плакаты Б. Рудина и М. Хейфица к польской сатирической кинокомедии «Необыкновенная карьера».

Хорошо, что мастера киноплаката обладают своей художественной индивидуальностью, что, несмотря на тематическое разнообразие и необходимость в каждом случае учитывать стиль фильма, можно в плакате легко узнать почерк таких художников, как, например, А. Бельский.

Работы Л. Фраймана всегда хороши по цвету, сочному и яркому, этим достоинством обладают его плакаты к фильмам «Красная кувшинка» и «Ханка». А. Лемещенко темпераментен и экспрессивен, такими чертами выделяется его плакат к фильму «Мост». Б. Кондратьев знает цену выразительной детали, заставляя ее «работать» в полную силу, как это видно по плакату к фильму «Июньские дни».

Интересны и выразительны плакаты А. Шамаша и Я. Манухина к китайским фильмам.

Даже беглый перечень отличных киноплакатов можно было бы значительно увеличить— так результативно, разнообразно и интенсивно работают художники в этой области.

Глядя на лучшие плакаты, отчетливее понимаешь, почему в профессиональном кругу все реже возникают споры: должен ли киноплакат нести идейные функции? А как же иначе! Ведь киноплакат — обязательный спутник фильма, об этом мы все время говорим, а кино — это важнейшее средство пропаганды. Поэтому лишать киноплакат идейной направленности — значит лишать его смысла, обеднять его и принижать его задачи. Киноплакат—это своеобразное средство идейного воспитания народа. Художник плаката — и политического, и спортивного, и кинематографического — активный общественный деятель, несущий в широкие массы гуманистические идеи, вдохновляющие трудящихся на борьбу за коммунизм, за дружбу и взаимопонимание между народами. Поэтому необходимо всемерно добиваться развития и совершенствования этой оригинальной формы изобразительного искусства.

●

Думается, что на фоне несомненных общих успехов киноплаката станут очевиднее неверные тенденции, с которыми будет легко бороться, если их разобрать объективно.

Эту часть разговора мне хотелось бы начать с упоминания о самой главной ошибке — с того случая, когда художник, не поняв ни содержания фильма, ни проблемы, которой посвящен фильм, создает плакат, искажающий дух и смысл кинопроизведения.

Здесь я вынужден поспорить с решением плаката к картине «Коммунист» (выпущенного прессбюро «Мосфильма»), хотя, как говорят, он понравился режиссуре фильма.

Фильм «Коммунист»— одно из лучших кинопроизведений, выпущенных за последние годы. Он очень жизнен, эмоционален. Героика его не ходульна, враги не звероподобны, там действуют живые люди, сталкиваются их судьбы. И в этом кипении жизни как необходимое, ведущее р а з у м н о е звено, как умная сила, изнутри направляющая движение масс, действует Коммунистическая партия. И огромным достоинством фильма является то, что в нем показано, как руководящая роль партии рождается из органической потребности масс, как все звенья партии — от Ленина до рядового бойца — связаны единым планом действия. Роль главного героя фильма Василия Губанова вылеплена прекрасно — как-то очень просто, человечно, с большой силой и убедительностью. Поэтому мне совершенно непонятно, откуда могло возникнуть решение, предложенное в плакате художником М. Хазановским.

Что же представляет собой этот плакат? Спиной к зрителю стоит огромная сутулая фигура человека. Сквозь лохмотья изорванной одежды выпирают глыбы мышц. Этот питекантроп, залитый кровавым заревом пожарищ, движется на людей, мечущихся у его ног. Вот то, что мы видим на этом плакате.

Дело, конечно, не только в том, что герой фильма, то есть основной носитель определенной идеи, трактован грубо, в нем утрирована физическая сила. За этой физиологической грубостью стоит непонимание существа рабочего, пролетарского движения. Оно преподносится здесь как некое сугубо стихийное явление, здесь начисто опровергается сознание как руководящая сила в массовом движении пролетариата.

Вводя красный цвет в плакат и противопоставляя ему черный цвет, которым даны враги, художник, видимо, добивался обобщенного символического звучания. Но здесь упущено главное: красный цвет, которым окрашена почти вся фигура, условен и делает фигуру героя также условной, а в то же время она действует в едином трехмерном пространстве. Это делает красный цвет в данном случае не условно-символичным, а скорее натуралистичным и даже физиологичным, ибо он здесь похож на кровь. Мы можем вспомнить применение символического красного и других цветов в плакате Д. Моора «Ты записался добровольцем?», мы помним красные одежды женщины в плакате «Родина-мать зовет!» И. Тоидзе; там найдена необходимая мера условности в решении пространства и формы, что оставляет цвет в пределах символа. Но в плакате М. Хазановского не найдено такое стилистическое единство, и это приводит к глубокому искажению темы.

Я подробно остановился на этом примере потому, что он особенно показателен.

Другим примером ошибочного решения может служить плакат «Дорога к звездам». Этот плакат не случаен в творчестве молодых художников Л. Збарского и М. Клячко. Поэтому о нем можно говорить как о результате определенной творческой установки.

Даже в наше время, богатое событиями, весь мир был потрясен запуском первых советских искусственных спутников Земли. Наш прорыв в космос явился провозвестником новой эры в жизни человечества. И вот об этом величайшем деле современности, исполненном высокой романтики, художник создает некий в высшей степени легкомысленный опус, почти шарж. Даже незачем говорить о том, что псевдооригинальные приемы этого плаката позаимствованы напрокат, как и вообще многое в графике Л. Збарского и М. Клячко. Здесь самое неприятное — тот душок пренебрежения ко всему на свете, который так буйно распространился сейчас в буржуазном искусстве и даже имеет определенное название: «жеманфишизм», идущее от французского оборота «je m'enfiche»— мне на это наплевать. Таков лозунг современного духовно нищего, упадочного искусства на Западе. Не отдает ли подобным «наплевизмом» и плакат М. Клячко и Л. Збарского?

Откуда взялось это нарочитое шютовство у молодых художников? Огромная, буквально космическая тема преподносится в форме дешевой остроты. Не надо думать, что здесь вся беда в том, что на ракете не прорисованы, скажем, болты и винтики или что звезды сделаны небрежно. Отнюдь нет! Вспомним, как писал звезды Врубель — одним легким мазком, но сколько в них было сияния, мечты и романтической устремленности. А здесь тема космического полета лишена главного — она принижена, приземлена, лишена мечты и романтики.

Странно и удивительно, что такую «позицию» в решении важной темы заняли молодые художники.

●

Когда мы говорим о символике в плакате, имеется в виду, что символ должен быть понятным. Это непременное требование. Символика не усложняет плакат, а, наоборот, облегчает восприятие условной формы плаката. Нужно всегда помнить, что плакат — искусство массовое и что он должен быть понятным самому широкому, массовому зрителю.

Поскольку в плакат, как его неотъемлемая часть, входит текст, чаще всего поэтический, плакат в определенной мере является произведением художественно-литературного порядка. Часто литературная часть определяет характер символического звучания плаката.

Вспомните плакат В. Иванова «Пьем воду родного Днепра» и плакат Л. Голованова «Дойдем до Берлина». Их символика выявляется в тексте, неразрывно связанном с изображением. Без текста не было бы и символа.

А если так, то здесь возможно провести некие параллели. Значит, плакат оперирует и сравнением и метафорой в своей изобразительной части. Поэтому логический путь здесь должен быть особенно четок, так как его нарушение неизбежно приведет к путанице и сделает плакат непонятным. Здесь закономерен принцип ассоциации, принцип сравнения.

Возьмем примеры из поэзии:

... Шли, как пощечина,
По их лицу...

(*К. Симонов*)

Подобно пощечине.

... Как дни зимы,
Дни неудач...

(*Д. Джавани*)

Подобно зиме...

И, наконец, прямое (Пушкин):

Подобно ветреной Венере...

Совершенно закономерно, что сумма изобразительных приемов может и имеет право укладываться в эти же рамки.

Известные плакаты В. Говоркова с танкистом и силуэтом богатыря и польский плакат с цветком — картой страны построены по этому же ассоциативному принципу.

Танкист подобен богатырю, социалистическая страна — майскому весеннему цветку.

Плакат художника В. Говоркова

Польский плакат к первомайскому празднику

Некоторые художники киноплаката обращаются к условно-символическим приемам, но делают это неумело и превращают образ плаката в подобие зашифрованной шарады.

Возьмем, к примеру, плакат В. Кононова «Стартует молодость». Помимо того что он очень плохо выглядел на улицах, он еще вдобавок и совершенно непонятен.

Что, собственно, должны выражать сине-оранжево-зеленые линии, разбивающие силуэт бегуна? Если воспринять это как сравнение, то получится: бегун подобен радуге. Здесь понятия не совмещаются, они не помогают одно другому. Если цвета символизируют дружбу пяти континентов земли, то бегун никак не может быть символом единства. И в этом случае символическая ассоциация плаката неполноценна.

Бегун по своему физическому действию может быть подобен чему-то быстродвижу-

щемуся, то есть самолету, стреле, вихрю, ветру, но никак не может быть подобен цветам пяти континентов.

Таким образом, неосторожное обращение с поэтикой плаката может привести к зашифровке плакатного образа и, в конечном счете, к искажению его идеи.

Здесь нужно сказать еще об одной ошибке, которая иногда допускается плакатистами. Я имею в виду нарушение ц е л о с т н о с т и, единства художественного приема. Мы уже упоминали о плакате к фильму «Коммунист». Там герой фильма был выкрашен художником в красный цвет. Получилась несуразность, ибо трактовка фигуры никак не сочетается на одном листе с у с л о в н ы м цветом. Однако тому же автору удался плакат к фильму «Путевка в жизнь». Здесь тоже изображена красная фигура. Красное все: и лицо, и шапка, и шинель, и сапоги человека. Но все это кажется закономерным, потому что плакат и в остальных своих элементах условен. Соблюдение гармонии приемов приводит к художественному единству, к тому, что плакат смотрится как единое целое.

Соблюдение единства художественного приема представляется очень важным моментом и уж во всяком случае более существенным, чем решение бесконечного вопроса: в синий или красный цвет красить нестреляющую пушку.

Мы перечислили три главные ошибки, которые встретились в этих киноплакатах. Искажение идейного смысла фильма (пример — плакат «Коммунист»); легкомысленное отношение к теме (пример —«Дорога к звездам»); неумелое обращение с символикой (пример — «Стартует молодость»).

о

Опасная погрешность в творчестве киноплакатиста — это «т р ю к р а д и т р ю к а».

Вот плакат к чехословацкому фильму «Совесть». Два сдвинутых прямоугольника — черный и красный. На них — монтаж головы, вырезанной из кадра, и черной тени руки. Эти иероглифы могут только запутать зрителя, сбить его с толку.

Вот другой плакат—«Борец и клоун». Это опять простой механический фотомонтаж двух фигур, фоном которому служит некая черно-красная загадочная плоскость.

Автор этих плакатов — художник Л. Тютрюмов. Его произведения трудно даже анализировать, соотнося с тем или иным фильмом. Они вообще связаны с фильмом очень относительно и уж, конечно, никакого представления о фильме дать не могут.

К тому же это прямое подражание худшим образцам буржуазной рекламы: ему приносится в жертву все, вплоть до человека — героя фильма.

Чем иным можно объяснить, например, бесцеремонное обращение с человеческим лицом, наискось перерезанным надписью, в плакате того же Л. Тютрюмова к американскому фильму «Соль земли»?

А вот другой плакат бесспорно талантливого художника В. Кононова «Медовый месяц». На белом листе видны лишь какие-то зеленые патлы, красные губы и какой-то грустный детина, восседающий одновременно и на физиономии своей подруги и на некоей желтой полоске, долженствующей, очевидно, символизировать счастливый месяц молодоженов.

П о н я т н о с т ь — непременное условие плаката. Если это условие нарушено, плакат автоматически теряет все свои общественные функции. Поэтому нужно пристально следить за доходчивостью образов плаката. Недопустимо, когда плакатист адресует свое искусство узкому кругу искушенных лиц. Между тем подчас появляются плакаты, непонятные массовому зрителю. Мы видим некий сложный иероглиф на киноплакате «Искусство друзей». Кажется непонятным и плакат Н. Захаржевского «Правосудие»: это по сути дела какая-то геральдика, которую нужно расшифровать как претенциозный и путаный баронский герб.

Очень сложен и, на мой взгляд, весьма труден для восприятия символ, на котором построен плакат «Хиросима». Если цветущая яблоневая ветка на известном плакате Кокорекина была символом возрождения, то, казалось бы, закономерно появление обуглившейся и сломанной ветки на плакате В. Кононова «Хиросима». Однако непонятные красные полоски не соответствуют масштабу грандиозного бедствия, которое обрушилось на японский город. Они скорее ассоциируются с простым следом трассирующей пули, но никак не с атомным взрывом, о котором рассказывает фильм,— разрыв между плакатом и содержанием фильма мстит за себя.

Есть с и м в о л и к а и символика. Одна помогает мгновенному восприятию мысли художника, как, например, в отличном плакате Дацкевича к Декаде итальянских фильмов, другая — запутывает и мешает.

Плакат художника Б. Зеленского

Плакат художника С. Дацкевича

Плакат художника М. Хейфица

•

У киноплакатов существуют два пути: лучшие из них формируют у зрителя эмоциональное отношение к фильму, худшие — носители пагубных черт натурализма — просто хладнокровно информируют о выходе той или иной картины.

Нужно постоянно помнить о двух опасностях: трюке ради трюка и натуралистической пассивности, порождающей штамп в искусстве плаката.

Шаблон в плакате — явление страшное. Штампованное повторение одних и тех же приемов приводит к тому, что похожие друг на друга плакаты не привлекают внимания зрителя. Более того, у зрителя вырабатывается предубеждение и какой-то защитный рефлекс против подобных плакатов, одинаковых в своем бездушии.

В киноплакате выработался так называемый головной штамп. Он представляет собой очень простую схему: берется лицо главного героя или героини фильма, монтируется на листе — вот и все. Иногда в виде дополнительного ассортимента где-нибудь в углу плаката приделываются одна-две фигурки.

Чаще всего подобные плакаты похожи друг на друга, как два близнеца. Увидев плакат «Девушка с маяка», легко попасть на фильм «Любовь и долг», и наоборот.

Как известно, головы бывают разными. Я в принципе вовсе не против «погрудного» или крупнопланного изображения героя. Но это нужно делать каждый раз с выдумкой, свежим решением и делать тогда, когда этого требует характер фильма, когда его решение глубоко психологично. В этом случае не только возможно, но и необходимо строить плакат на изображении лица человека крупным планом.

Мне, например, нравится плакат художника Ф. Бочарова «Совесть». Лицо героя, показанное крупным планом, встревоженное, смятенное, вполне передает характер фильма. Колорит листа дополняет ощущение смятения и раздвоенности, закравшихся в душу человека.

Другое дело — плакат П. Кошевого к фильму «На окраине большого города». Вот пример штампа с обязательным профилем кинематографического героя, в меру мужественным и в меру загадочным, и с ничего не значащей сценкой в углу листа.

Бывает и так: ради дешевого мелодраматического эффекта, якобы способного «завлечь» зрителя, искажается содержание фильма. Так случилось, к сожалению, с плакатами, посвященными фильму «Поединок».

С немым укором взираем мы обычно на многие плакаты, выпускаемые «Совэкспортфильмом». Действительно, каких только конфетных сиропов нет на этих раскрашенных листах! Как правило, они носят однообразный пряный и пошловатый характер, от них за версту отдает безнадежным провинциализмом.

Но подобные же недостатки свойственны и некоторым плакатам «Рекламфильма».

Разве не точнейшей копией экспортфильмовской продукции выглядит плакат И. Коваленко к фильму «Утраченные грезы»?

Только искоренив штамп, можно искоренить пошлость.

•

Небрежность и невнимание к содержанию фильма зачастую приводят к искажению в плакате смысла фильма и характера его героев. Кому не известна писательница и математик Софья Ковалевская? А как она представлена на плакате Зеленского к фильму об этой женщине, совершившей для своего времени титанический подвиг в науке? Это не образ ученого.

Художник киноплаката обязан хорошо знать своих героев, знать эпоху и время, уметь заставить себя сопереживать с изображаемыми им людьми.

Плакат к фильму «Костер бессмертия» внеисторичен. Он не передает ни эпохи, ни дерзости человеческой мысли, ни мужественного подвига ученого. Художник не сумел понять, прочувствовать и передать все это в плакате. Поэтому и плакат не сформирует у зрителя верного отношения к фильму.

Отталкивающее впечатление производит плакат Е. Шукаева к чехословацкому фильму «Бравый солдат Швейк». Вместо популярного народного персонажа перед нами предстает действительно «официальный кретин», за которого старались выдать Швейка власти предержащие.

Есть категория литературных образов, которые, преломляясь в изобразительном искусстве, дают в разных ситуациях почти всегда близкие решения. Такова сила убедительности типического образа, созданного художником. Кто бы ни иллюстрировал «Дон-Кихота» Сервантеса или «Тараса Бульбу» Гоголя, облик героев почти всегда сходен. К подобным классическим образам относится и «Швейк» Гашека. И обращение с этим образом должно быть внимательным и бережным.

●

Художник плаката обязан разнообразить свои приемы в зависимости от той или иной творческой задачи. Как режиссер в театре или в кино в зависимости от пьесы или сценария набирает на свою палитру определенные краски, так и художник плаката, применяясь к задаче, варьирует свое мастерство. Только такая гибкость, приходящая с опытом, позволяет художнику, как актеру, переносить на себя эмоции своих героев и создавать произведения, передающие дух и обаяние времени.

Поверхностное отношение к содержанию фильма подчас приводит к выбору эпизода не характерного, не главного для фильма. Чаще всего выбирают эпизоды экспрессивные или такие, в которых скользит «загадочность», способная заинтриговать зрителя, заинтриговать во что бы то ни стало. Подобное легкомысленное отношение к характеру плаката лишает его правдивости и дезинформирует зрителя.

Когда создается плакат, не отвечающий содержанию фильма, он вводит зрителя в заблуждение. Подобный характер плаката напоминает некую цирковую афишу, на которой рекламировалось сто львов, тогда как в действительности на арене показывали одного стриженого пуделя.

По природе своей советская реклама в корне противоположна рекламе буржуазной. Наша реклама вовсе не призвана вводить в заблуждение. Правдивость и объективность оценки — закон советской рекламы. Поэтому рекламный киноплакат, на наш взгляд, не должен з а з ы в а т ь на ту или иную картину, в этом, кстати, нет нужды, — он должен в о з в е щ а т ь о выходе нового фильма, о его идее, его художественном решении.

К этому нужно добавить, что наша советская реклама — явление принципиально новое: советская реклама целеустремленна и идейна в противоположность лживой и безыдейной буржуазной рекламе.

В погоне за рекламной броскостью был выполнен плакат Сачкова к польскому фильму «Кто он?». Здесь и черная, «роковая» надпись, и вопросительный знак, и убитый, царапающий в последней судороге камни мостовой, и ракурс, и цвет — все направлено на то, чтобы выработать у зрителя этакое «шерлок-холмсовское» нездоровое любопытство и заставить его ринуться в кинотеатр. А картина-то на самом деле весьма ординарная. Вот и конфуз!

Создавая подобный плакат, художник забывает о воспитательной роли нашего искусства.

Касаясь чисто формальных приемов, хочется отметить, что киноплакаты почти всегда решаются композиционно остро, художники не избегают резких ракурсов, столкновения контрастов. Правда, нужно сказать, что здесь определенное влияние оказывает операторское мастерство исполнения того или иного фильма.

Обращает на себя внимание то, что большинство, и при этом лучших, плакатов исполнено в одном цвете или в каких-то блеклых приглушенных тонах. Цветовая монотонность многих плакатов демонстрирует неумение наших художников владеть декоративной броскостью цвета, необходимой в плакатном искусстве, и сочетать ее с углубленными психологическими решениями. Очень часто случается, что плакат ярок, но неглубок по своему смыслу, или удачен по внутреннему напряжению, но монохромен и блекл в цветовом отношении.

Совершенно не касаясь организационных вопросов, которые в практике плакатного дела играют огромную роль, я хочу здесь остановиться лишь на одном моменте. В обычной практике работы «Рекламфильма» заведено срочное исполнение плакатов, когда художник, лишь о д и н р а з посмотрев фильм, должен в кратчайший срок сделать к нему плакат. Предъявляя серьезные требования к художникам по улучшению идейно-художественных качеств плакатов, не нужно забывать и об улучшении условий их работы.

Думается, что если мы будем постоянно помнить, что киноплакат — большое политическое дело, что это часть нашей общей агитационной работы, что каждый плакат, без различия жанра, несет идеи, формирующие сознание наших людей, — тогда в работе мастеров киноплаката будет все меньше ошибок и все больше творческих удач.

Нужно помнить, что каждый из нас, художников-плакатистов, прежде всего активный массовый агитатор, а каждый плакат — это произведение боевой изобразительной публицистики.

И, сколько бы ни было ошибок и трудностей на нашем пути, преодолевая их, мы неизменно движемся вперед, подобно тому как в пословице «ручей течет по порогам, корягам и изгибам, но оттого, что он течет вперед, — он впадает в великий океан».

Л. Фрадкин

ЗРИМАЯ МУЗЫКА

На творческих конференциях кинематографистов и на различных собраниях зрителей довольно часто приходится слышать жалобы на некоторое однообразие жанров нашего киноискусства. Эти жалобы в большей или меньшей степени справедливы по отношению ко всем разновидностям искусства кино. Но есть одна область его, где однообразие особенно ощутимо и отличается уже в течение ряда лет редкой стабильностью. Мы имеем в виду музыкальные фильмы. Почти все они, если не считать редких исключений, являются музыкальными комедиями.

За последние годы сделано было лишь несколько попыток показать на экране иные музыкальные жанры — оперу и балет. Однако опыты в этом направлении не принесли пока положительных результатов, и появившиеся фильмы особым успехом не пользовались.

Они и не могли иметь успеха, так как сам метод воплощения оперы и балета на экране, на наш взгляд, был ошибочным. Вместо того чтобы найти еще неизвестные принципы синтеза искусства кино, музыки и танца, постановщики этих фильмов пошли по линии наименьшего сопротивления и стали копировать на экране популярные оперные и балетные спектакли. Некоторые несущественные поправки, вносимые при подобном копировании, не могли, конечно, изменить общего впечатления: зритель видел на экране не самобытное произведение киноискусства, а театральный спектакль, более или менее удачно зафиксированный средствами кинематографии.

Распространению подобного метода работы способствовала практика создания так называемых фильмов-спектаклей, не имеющих самостоятельной художественной ценности. Такие фильмы могут в лучшем случае помочь популяризации той или иной театральной постановки или сыграть роль кинодокумента для музея истории театра. Но фильм-спектакль не помогает развитию ни театрального, ни кинематографического искусства. То же самое можно, конечно, сказать и о фильме-опере существующего ныне образца. Более того, копирование оперы на экране дает еще худшие результаты, чем копирование драматического спектакля.

Некоторые, антиреалистические условности оперного театра уже давно подвергаются справедливой критике. Зачем же эти архаизмы, с которыми трудно мириться на сцене, копировать на экране, где они кажутся особенно уродливыми?

Никто не будет отрицать большого прогрессивного значения тех методов, которые внесли в оперный театр лучшие режиссеры. Достижения К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко представляются вполне очевидными. Они оказали влияние на многие оперные театры, а вместе с тем и на систему подготовки оперных певцов в учебных заведениях. В настоящее время в хорошем театре уже немыслим спектакль, представляющий собой, по меткой характеристике Немировича-Данченко, «концерт ряженых певцов». Артисты оперы не только поют, но и играют, а режиссура решает сложные постановочные задачи, о которых в старом театре и понятия не имели.

И все же, несмотря на все изменения в принципах сценического воплощения оперы, даже на сценах лучших театров мы часто встречаемся со многими недостатками, которые режут глаз, кажутся архаичными и вносят в спектакль дисгармонию. Нередко замечается очевидное противоречие между вокальным и драматическим образом, создаваемым артистом, во многих случаях совсем условным

кажется участие хора. Пережитки дурного шаблона порою заметны в искусственных и статичных мизансценах.

Целостность впечатления, производимого оперным спектаклем, очень часто нарушается очевидным несоответствием музыкального ритма и ритма действия.

Мы вспоминаем все эти недостатки именно потому, что они, как нам кажется, могут быть с наибольшим успехом преодолены при экранизации оперы. Искусство кино дает радикальные методы лечения оперы от тех пороков и болезней, против которых уже десятки лет с переменным успехом ведется борьба на сцене музыкальных театров.

Необходимо также подчеркнуть, что близкое знакомство с кино заставляет нас другими глазами смотреть на театральный спектакль и по-новому воспринимать оперу. Некоторые композиционные элементы оперы кажутся сегодня архаичными, вероятно, и потому, что они не могут удовлетворить вкусы зрителя, воспитанного в значительной степени на кинофильмах. Это обстоятельство никак нельзя игнорировать. Неизбежность возрастающего влияния кино на другие виды искусства становится все более очевидной для наиболее чутких художников-новаторов. Дм. Шостакович пишет в статье «Будем взыскательны к своему творчеству»:

«Очень важно было бы глубже разобраться в причинах отставания нашего оперного искусства. Мне лично кажется, что современная опера (так же, как и драма) должна быть более лаконичной, остро театральной, более меткой в своих характеристиках и, главное,— более динамичной. Ей нужно кое-чему поучиться у драматургии кино и, быть может, у инструментальной музыки.

В опере нужно смелее экспериментировать...»*.

Конечно, опера на экране вовсе не призвана заменить оперный спектакль в театре. Об этом не может быть и речи. Но очевидно, что было бы принципиальной ошибкой повторять на экране те устаревшие приемы постановки, которые до сих пор не удавалось обновить на сцене оперного театра в силу специфических особенностей, определяемых не только общим характером музыкально-вокального жанра, но и устройством здания, техникой обслуживания сцены и многими другими условиями.

* «Правда», 27 марта 1957 года.

И уж совсем невозможно отказываться при экранизации оперы от применения сильных и своеобразных средств выразительности, свойственных искусству кино.

Поэзия движения, понимаемого в самом универсальном смысле слова, лежит в природе этого искусства. Экран прекрасно передает явления в их движении, в их динамике и развитии. Он не терпит статики.

Киноискусство требует не рассказа, а показа, не описания, а действия.

Было бы, например, наивно предполагать, что зрителю кино будет интересно в течение нескольких минут подряд видеть лицо артиста, исполняющего оперную арию, или неподвижный хор.

Очевидно, что музыка и пение могут быть переданы на экране только при условии драматизации увертюры, интродукции, арии, дуэта, хора и т. д.

Они должны получить вполне конкретное, зримое воплощение в соответствии с общими принципами искусства кино. Музыка ряда опер дает вполне достаточные предпосылки для подобной драматизации.

Слушая оперную музыку, мы часто ассоциируем с ней вполне реальные зрительные образы, связанные с различными видами и формами движения, игрой света, темой пейзажа и т. д. Многие из этих образов могут быть воплощены только на экране. На сцене же, в условиях обычного оперного спектакля, при современном уровне развития театральной техники они не получают конкретного воплощения.

Только незначительная часть оперной музыки находит зримое отражение в декорациях, световых эффектах, мизансцене и т. д. Но то, что трудно или совсем невозможно показать на сцене оперного театра, бывает иногда очень легко демонстрировать на экране.

Вспомним, например, что ряд важнейших тем, звучащих в музыке, совсем не получает зримого отражения на сцене. К числу подобных случаев можно отнести симфоническую картину «Лес, царская охота, гроза», предшествующую третьему действию «Псковитянки», оркестровую картину «Сеча при Керженце» и оркестровое вступление — хождение в невидимый град Китеж («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), оркестровый эпизод, изображающий скачку Вакулы верхом на бесе («Черевички»), симфоническую картину «Полтавский бой» в «Мазепе» и т. д.

Сфера выразительных средств кино, связанная со зрительными образами, неизмеримо шире и богаче сферы выразительных средств театра. Это положение представляется совершенно бесспорным.

Экран обладает такой властью над временем и пространством, которой никогда не имел и не будет иметь театр. На сцене показываются события, происходящие только в настоящее время, а на экране одинаково легко показывается течение событий в настоящем, прошедшем и будущем времени. Сцена театра делает зримыми только реальные предметы, а на экране вполне конкретную, зримую форму принимают не только эти предметы, но и самые разнообразные субъективные представления о них, возникающие, например, при воспоминании, в сновидении, мечте и т. д.

Широкое использование всех средств выразительности, свойственных киноискусству, открыло бы возможность истинной драматизации оперы. Решение такой задачи представляется тем более реальным, что некоторые особенности оперной драматургии безусловно близки и родственны кинодраматургии.

Б. Ярустовский совершенно правильно указывает, что в оперной музыке есть, например, свой «крупный план»:

«...Вместо длинного монолога иногда используется короткая смысловая реплика, которая подхватывается звучанием оркестра — обобщенной музыкально темой, развивающей мысль, эмоцию героя. Например, в финале сцены Германа и Лизы (во второй картине оперы «Пиковая дама») в момент, когда вокальный «дуэт согласия» только начинается,— оркестр подхватывает основную мелодию, проводит ее в увеличении, как бы показывая «крупным планом» чувство героев»*.

Подобное сравнение еще в большей мере применимо и к «наплыву». В оперной драматургии можно найти вполне аналогичный прием.

«Проведение знакомой музыкальной темы в оркестре нередко напоминает слушателю о прошлых событиях. Благодаря этому приему композитор может ввести в действие образ того или иного героя даже без появления его на сцене. Напомним эпизод чтения манифеста о розыске Гришки Отрепьева («Борис Годунов» Мусоргского). В то время как на сцене зачитывается манифест и перечисляются приметы беглого чернеца, в оркестре в увеличении проходит тема царя Бориса. Перед слушателем как бы вырастает облик скорбящего царя — автора манифеста»*.

В равной мере представляются вполне обоснованными и другие аналогии между оперной драматургией и кинодраматургией, которые проводит Б. Ярустовский. Они напрашиваются сами собой. Особенно убедительно сравнение функций пейзажа на экране и в музыке. Так, сопоставление рассвета на Москве-реке в «Хованщине» и ледохода в фильме «Мать» наглядно подчеркивает общность эмоциональных и семантических функций пейзажа в опере и кино.

В подобной общности многих средств выразительности оперной музыки и экрана заключается, на наш взгляд, одна из предпосылок успеха такой экранизации оперы, которая строилась бы на синтезе музыкальных и зрительных образов.

Стремление к полноценному, «зримому» воплощению оперы было свойственно ряду великих композиторов.

Чайковский отмечает в одном из своих писем: «Сочиняя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, то есть помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие, что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть...»**.

Это замечание представляется, конечно, еще в большей мере справедливым, когда мы относим его к экранизированной опере. В ней зрительным образам принадлежит огромная роль.

А. Рубинштейн считал эти принципы важными даже для оратории. В статье, написанной для немецкого сборника «Vor den Kulissen» в 1882 году, он указывает, что исполнение оратории «было бы величавее, вернее, теплее и действительнее на сцене, в костюмах, с декорациями и при полном сценическом действии»***. Мало того, Рубинштейн был первым композитором, который предложил экранизировать отдельные эпизоды оратории при помощи примитивных средств, существовавших в его время,— показа так называемых туманных картин «волшебным фонарем».

* Б. Ярустовский, Драматургия русской оперной классики, 1953, стр. 81.

* Б. Ярустовский, Драматургия русской оперной классики, 1953, стр. 82.

** «П. И. Чайковский об опере». Избранные отрывки из писем и статей, 1952. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 27 ноября 1879 года.

*** А. Громан, Д. Житомирский, Ю. Келдыш, М. Пекелис, История русской музыки, т. II, 1940, стр. 96.

Как видим, идея экранизации музыкального произведения была высказана уже очень давно. Но она до сих пор не может получить полноценного осуществления именно потому, что мастера кино, воплощая оперу на экране, явно недооценивают изобразительные возможности своего искусства.

Вспомним, к примеру, фильм «Борис Годунов». Режиссуру его нельзя упрекнуть в отсутствии профессионального мастерства, но самая методология перенесения оперы на экран кажется неверной.

Разве знаменитая сцена галлюцинации Годунова не могла быть передана на экране с потрясающим драматизмом в конкретных зрительных образах? Какой простор для фантазии режиссера и оператора дает этот замечательный эпизод! А на экране — обычная ария в традиционном исполнении оперного артиста.

То же самое можно, конечно, сказать и о других ариях. На экране легко было показать и убийство Дмитрия, и сон Григория, и многие иные эпизоды в точном соответствии с сюжетом оперы, даже не выходя за рамки старого либретто: темы всех этих эпизодов выражены в музыке очень отчетливо и с большой драматической силой. Таким способом можно было слить в единое целое впечатления, создаваемые музыкальными, вокальными и зрительными образами, осуществив тем самым на экране один из идеалов музыкальной драмы.

Режиссер «Бориса Годунова», в сущности, видит оперу Мусоргского глазами театрального зрителя.

А между тем совершенно очевидно, что проблема экранизации оперы может быть решена успешно лишь только при условии самой решительной и смелой эмансипации от устаревших, банальных форм театрального воплощения.

Мы понимаем, конечно, что при экранизации оперы должны быть освоены лучшие традиции оперного спектакля, созданные в течение многих лет передовыми певцами, музыкантами и режиссерами. Экранизация требует самого бережного и чуткого отношения к музыке и пению. Музыка определяет во многом структуру фильма, ей подчиняются композиция отдельных эпизодов, ритмы и темпы движения зрительных образов на экране. Всякая попытка сузить функции музыки, умалить ее значение, сделать ее звуковым фоном к фильму несовместима с задачами экранизации и должна быть безусловно отвергнута.

Но ясно вместе с тем, что содержание, вложенное в музыкальную драму, не может быть полностью раскрыто одними лишь только музыкальными и вокальными образами, как бы они ни были совершенны.

Вл. И. Немирович-Данченко, касаясь этого важнейшего вопроса в связи с практикой работы руководимого им музыкального театра, писал в 1941 году:

«До сих пор слышишь выступления прекрасных певцов, возражающих нам, что в самом их вокале уже заложены и образы, и стиль эпохи, и драматическое движение. Мы прощаем им это заблуждение, потому что они великолепно поют. Но это заблуждение. Когда они поют, они в своей фантазии представляют все задачи образа и его переживания, но эти задачи так и остаются в их фантазии, а до слушателя не доходят»*.

Смотря фильм «Борис Годунов», мы ежеминутно убеждаемся в том, что принципы монтажа, композиции кадра, внутрикадрового движения и мизансцены несовместимы с очень статичными театральными приемами исполнения оперной арии.

Успеху экранизации препятствует и сценарий, в котором сохранена структура оперного либретто.

В подавляющем большинстве случаев художественная ценность либретто старых опер неизмеримо ниже их музыки. Очень часто либретто писались второстепенными и третьестепенными драматургами, которые не проникали глубоко в замысел композитора и не ставили перед собой больших художественных задач. Кроме того, сюжет либретто определялся возможностями сценического воплощения оперы на плохо оборудованной сцене старого театра. Здесь лишняя перемена декораций была связана с существенными техническими затруднениями, а иногда и с недоступными театру материальными затратами.

Зачем же при экранизации оперы придерживаться либретто, довольно слабого по художественным качествам и рассчитанного на примитивную технику театра девятнадцатого века?

Передовые деятели оперного театра уже давно ставят вопрос о создании новых либретто к некоторым операм композиторов-классиков. Радикальной переделке было, например, подвергнуто либретто «Травиаты» при

---

* Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, 1952, стр. 260.

постановке ее Немировичем-Данченко на сцене музыкального театра.

Музыка многих опер по своему идейному содержанию и драматизму несомненно превосходит либретто. Поэтому переделка либретто часто может помочь приблизить оперу к творческим замыслам композитора, устранить досадное противоречие между замечательной музыкой и очень посредственным текстом. Создание для кино нового либретто может позволить глубже синтезировать музыкальные и зрительные образы при воплощении оперы на экране, полнее передать замысел композитора.

Быть может, именно при экранизации оперы и раскроется полностью тот «потенциальный драматизм», который мы угадываем в музыке, но не умеем пока передать на сцене оперного театра достаточно ясно и убедительно.

Думается, далее, что при экранизации оперы в некоторых случаях целесообразно разделение одной и той же роли между двумя артистами (играющим и поющим). При таком методе была бы устранена та дисгармония, которую мы нередко наблюдаем в оперном спектакле.

Вспомним, как часто в театре внешний облик артиста безжалостно разрушает образ, создаваемый его пением.

Мало найдется в опере артистов, обладающих в равной степени и талантом певца и данными драматического актера. При экранизации же оперы такого совмещения вовсе не требуется. Для исполнения всех ролей и партий могут быть выбраны лучшие артисты и певцы, полностью удовлетворяющие всем тем требованиям, которые может предъявить самый строгий вкус ценителей вокального и драматического искусства.

Экранизация дает возможность также успешно решить сложную проблему хора, которая очень часто является камнем преткновения при постановке оперы на сцене театра. Хор, как известно, бывает трудно включить в развитие действия, да и к тому же хористы редко бывают хорошими драматическими артистами. Пребывание же на сцене хора в качестве статичной, обезличенной массы кажется неестественным. Вот почему Вагнер, осуществляя реформу оперы, пришел к мысли о полном устранении хора. Много изобретательности при решении проблемы хора в оперном спектакле проявили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Однако и они в принципе не решили ее до конца, а дали только частные решения применительно к отдельным постановкам.

При экранизации же оперы нет никакой надобности показывать хористов на экране. Хор может звучать в кадре или за кадром — как этого захочет режиссер, в обоих случаях зритель фильма не увидит хористов, а только услышит их.

Зритель экранизированной оперы не увидит и оркестра, который всегда в какой-то степени нарушает сценическую иллюзию и отвлекает внимание от артистов. В связи с этим стоит вспомнить, что попытки «спрятать» оркестр в оперном театре не имели успеха, если не считать отдельных исключений (Байрейтский театр, некоторые опыты Немировича-Данченко в музыкальной студии).

Особо надо подчеркнуть те преимущества, которыми обладает искусство кино при воплощении опер, написанных на фантастические сюжеты (легенды, сказки, былины и т. д.). Даже самая совершенная техника не в состоянии создать на сцене оперного театра те эффекты, которые достигаются на экране при условии применения комбинированных съемок и многих других средств, какими располагает современная кинематография.

Говоря обо всех этих преимуществах экранизированной оперы, мы вовсе не хотим подчеркнуть самостоятельного значения зрительных образов. Наоборот, последние представляются нам ценными только в той степени, в какой они углубляют и обостряют восприятие музыки, дополняют ее, делают более доступным идейный замысел композитора. При экранизации оперы зрительные и музыкальные образы должны составлять нерасторжимое единство.

И очень может быть, что удачные опыты экранизации оперы не только докажут возможность такого «союза» между музыкой и кино, но и возбудят у композиторов желание создавать музыкальные драмы, специально написанные для экрана и тонко учитывающие все его изобразительные средства и возможности.

Во всяком случае, мы остаемся при убеждении, что музыкальная кинокомедия, существующая в настоящее время, вовсе не имеет права претендовать на вечную монополию в качестве единственно возможного музыкального жанра кинематографии. Такая комедия осуществляет синтез кино и музыки в довольно узких и очень специфических границах. Музыкальная драма с течением времени займет,

быть может, на экране не меньшее место, чем то, которое теперь занимает музыкальная комедия.

Многое из того, что мы писали об экранизации оперы, имеет самое непосредственное отношение и к экранизации балета. Опыты, предпринятые в этом направлении, до настоящего времени не дали вполне положительных результатов. Здесь была допущена та же самая ошибка, что и при перенесении оперы на экран. Постановщики балета в кино не могли эмансипировать его от традиционных форм театрального спектакля. Поэтому зритель видел на экране не кинобалет, а фильм-балет, не имеющий самостоятельного значения и только воспроизводящий средствами кино популярный спектакль. Задача балетмейстера в постановках такого типа сводилась не к сочинению танцев в расчете на их кинематографическое воплощение, а к отбору лучших танцев из балета, уже пользующегося заслуженной известностью в театре.

Так, например, поставлен даже такой в общем удачный фильм, как «Ромео и Джульетта». Он, в сущности, представляет собой тщательную и добросовестную фиксацию избранных фрагментов спектакля Большого театра. Своего, нового слова о балете Прокофьева этот фильм так и не сказал. «Ромео и Джульетта» на экране не дает, конечно, ясного представления о перспективах экранизации балета.

Что касается недавно выпущенной картины «Лебединое озеро», то она, на наш взгляд, является наиболее показательным примером тех принципиальных ошибок, которые становятся возможными, а иногда и неизбежными именно потому, что теоретические основы экранизации балета до настоящего времени почти не разрабатывались.

Если «Ромео и Джульетта» на экране дает некоторое представление о спектакле Большого театра, являясь его своеобразной киноиллюстрацией, то фильм «Лебединое озеро» не достигает и этой скромной цели. Он, как ни странно, вообще лишен какого бы то ни было жанрового профиля: отдельные эпизоды производят впечатление отрывков из научно-популярного фильма, другие кажутся кадрами кинохроники, а третьи — номерами киноконцерта.

На экране появляются фотографии артисток балета, ноты, газеты, программы и т. д. Но все это не помогает зрителю глубже понять и вернее оценить балет.

Много возражений вызывает в фильме и метод показа танцев. Странное впечатление производят на экране обычные театральные декорации, в которых выступает балет. Кино обнаруживает их бутафорскую фактуру.

Условия театрального спектакля крайне ограничили возможности оператора.

Танцующие артисты снимаются иногда на фоне зрительного зала Большого театра, и это, конечно, мешает зрителю кино сосредоточиться на танце.

Совершенно неуместным представляется изображение публики во время антрактов в зрительном зале и фойе. В фильме есть кадры, фиксирующие аплодисменты зрителей, выход раскланивающихся артистов и т. д. Все это только отвлекает внимание от балета, мешает восприятию его как целостного художественного произведения.

Иногда кажется, что режиссура фильма делает все от нее зависящее, чтобы помешать кинозрителю увлечься балетом, жить его образами.

Особенно нелепыми с этой точки зрения являются монтажные перебивки во время показа танцев. Совершенно внезапно и без всякой мотивировки танец обрывается, и на экране вместо балерин мы видим дирижера, оркестр, потолок театра, зрителей, занимающих места в партере, ложах и ярусах и т. д.

Нет, не такими путями может быть решена задача экранизации балета.

Мы думаем, что кино найдет для воплощения балета такие же оригинальные и вполне самостоятельные средства, как и для музыкальной драмы. Экранизация балета не только позволит запечатлеть на вечные времена искусство наших лучших артистов. Экран обогатит рисунок танца, откроет в гениальной музыке классического балета новую, пленительную красоту, которую не удалось уловить в театральных спектаклях.

Критикуя неудачные опыты экранизации оперы и балета, мы ни в какой степени не хотим преуменьшить трудности решения этой проблемы. И мы вовсе не утверждаем, что высказанные нами предположения являются единственно правильными. Речь идет лишь о необходимости поисков новых путей, новых принципов органического синтеза кинематографии и других искусств.

Думается, что необходимо создать экспериментальные фильмы, практически проверяющие ценность тех или иных методов экранизации оперы и балета.

Можно заранее утверждать, что не все оперы и балеты с одинаковой легкостью переносятся на экран. Но вопрос о том, какие музыкальные жанры и их стилевые разновидности экранизируются с наибольшим успехом, может быть решен только в результате серьезной опытной проверки. То же самое следует сказать о сотрудничестве драматических артистов и певцов при создании музыкального кинофильма, о значении дикторского текста, о принципах воплощения на экране пейзажа, о декорациях и многих других новых и очень важных вопросах, которые неизбежно возникают при экранизации оперы или балета.

До последнего времени эти вопросы обходились молчанием, наступила пора их решать.

Решение творческой проблемы синтезирования на экране музыкальных и зрительных образов может быть достигнуто, как нам кажется, только в результате сотрудничества музыкантов и кинематографистов с искусствоведами различных специальностей.

●

Киноопера и кинобалет могут иметь исключительное значение для популяризации музыкального искусства среди самых широких кругов посетителей кино.

Недавно Дмитрий Шостакович писал о том, что творческим работникам кинематографии пора подумать «о создании оригинальных киноопер с соблюдением всех законов музыкальной драматургии и особых специфических свойств киноискусства. Это позволит использовать кино на полную его мощность для пропаганды лучших произведений русской классической и советской музыки»*.

Киноопору и кинобалет будут смотреть десятки миллионов граждан Советского Союза и зарубежных зрителей.

В настоящее время в Советском Союзе работает около 30 оперных театров.

Такому театру необходим большой состав труппы—солисты, хор, оркестр, балет и сложная постановочная часть,—а это делает целесообразной эксплуатацию оперного театра только в наиболее крупных областных и республиканских центрах. Вот почему огромная масса населения имеет возможность судить об опере главным образом по концертным выступлениям и радиопередачам. А между тем потребность не только услышать, но и увидеть оперу очень велика — ведь музыка оперы тесно связана с ее изобразительным воплощением.

Экранизация могла бы удовлетворить эту потребность, сделав музыку оперы зримой для неограниченного круга зрителей, для всего нашего народа и его зарубежных друзей.

Очень важно подчеркнуть, что перенесение оперы на экран не потребует значительных купюр; все самое ценное, что имеется в музыке, во всяком случае прозвучит в кино.

Простейшие расчеты показывают, что при условии продолжительности киносеанса 1 час 50 минут музыка некоторых опер будет передана с экрана почти полностью. По данным хронометража Ленинградского радиокомитета, передача «Псковитянки» длится без антрактов 123 минуты, «Аиды»— 136 минут, «Евгения Онегина» — 135 минут, «Кармен»— 141 минуту, «Царской невесты» —143 минуты, «Черевичек»— 138 минут*.

При этом отсутствие антрактов в кино будет, как нам думается, способствовать большей полноте и целостности впечатления, производимого музыкой оперы.

Опера, вне всякого сомнения,— один из наиболее доступных музыкальных жанров. П. И. Чайковский писал: «Именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».

Искусство кино создает эти благоприятные условия.

Неужели мы ими не воспользуемся?

---

* «Известия», 2 ноября 1955 года.

* М. Друскин, Вопросы музыкальной драматургии оперы, 1952, стр. 337.

Е. Дзиган

ОСОБЕННОСТИ КИНОИСКУССТВА

Режиссер Е. Дзиган работает над теоретическим исследованием, посвященным проблемам кинорежиссуры. Публикуем часть его труда. Замечания, советы наших читателей помогут автору в работе над этой книгой.

В ПОИСКАХ ИСТИНЫ

Разработка вопроса об особенностях киноискусства, о его специфике имеет немаловажное значение как для теоретического определения сущности и путей дальнейшего развития самого молодого из искусств — кинематографа, так и для повседневной творческой практики — создания кинопроизведений, повышения их идейно-художественного уровня.

За последнее время появилось немало работ исследовательского характера, посвященных этой теме. Среди них значительное место занимают работы советских авторов, стремящихся с наибольшей полнотой рассмотреть ряд проблем киноискусства с позиций научной марксистско-ленинской эстетики.

В статьях и книгах этих авторов есть много полезного, ценного: серьезно и всесторонне разрабатываются вопросы о целях и задачах искусства вообще и кинематографа в частности, о предмете разных видов искусств и кино, о соотношении формы и содержания. Но, к сожалению, некоторые положения об особенностях киноискусства, его материале и специфических выразительных средствах нельзя считать исчерпывающими и бесспорными.

Так, например, один из исследователей определяет специфику кино как «бытие кинообраза». А что такое этот «кинообраз», в чем его сущность и отличие хотя бы от театрально-сценического образа — автор умалчивает, и тем самым данное им определение становится беспредметным. Другой теоретик, говоря о кинообразе, сводит это понятие к материалу, считая при этом материалом кино д в и ж у щ у ю с я п л е н к у. Здесь явное смешение двух разных категорий — образа и материала. Помимо этого, само определение материала киноискусства в таком понимании наивно, механистично, антинаучно.

Если материалом кино является движущаяся пленка, тогда, пользуясь по аналогии логикой автора, материалом литературы следует считать не слово, а перо и чернила. Нелепость подобного утверждения очевидна — техническое средство искусства выдается за его материал!

В одном из исследований говорится, что спецификой кино, его особенностью является д в и ж е н и е. Автор имеет в виду создание художественного образа средствами движения—раскрытие идеи, темы, характеров путем динамическо-пластического действия. Но почему это качество является особенностью кинематографа? Разве искусство пантомимы, хореографии, основанное исключительно на бессловесном пластическом действии, построенном на музыкально-ритмической основе, не несет в себе тех же специфических черт? Если принять приведенное выше определение автора, то получится, что никакого различия в особенностях выразительных средств кинемато-

графии и хореографии нет. Однако, как известно, различие между ними существует, и различие коренное. Совершенно очевидно, что определять д в и ж е н и е как отличительную особенность киноискусства несостоятельно.

Противоречивость, спорность в рассмотрении ряда проблем киноискусства обусловливается, конечно, в первую очередь тем, что оно еще совсем молодо, непрестанно развивается, обогащаясь все новыми средствами художественной выразительности; процесс его роста столь интенсивен, что богатейшая творческая практика опережает теоретическое осмысление накопленного опыта. Ряд вопросов научной эстетики кино только теперь, по существу, начинает серьезно разрабатываться.

Следует отметить, что неполноценность различных теоретических определений, даваемых многими киноведами, пытающимися установить предмет киноискусства, его материал и специфику выразительных средств, проистекает в решающей степени от следующего: в перечисленных работах авторы не только смешивают одно понятие с другим, но и упускают самое основное — д и а л е к т и ч е с к у ю в з а и м о с в я з ь, в з а и м о д е й с т в и е и е д и н с т в о в с е х э т и х э л е м е н т о в.

Материал искусства не может не быть взаимосвязанным с выразительными средствами, а их совокупность не может не влиять на предмет искусства, который, в свою очередь, определяется и тем и другим.

Читая многочисленные работы, посвященные проблемам эстетики киноискусства, как бы присутствуешь на дискуссионной встрече теоретиков, искусствоведов, критиков. Не ставя себе задачей в данной статье вступить в эту дискуссию, дать ей эстетико-философский анализ, полемизировать широко и подробно с авторами, хотелось бы только высказать ряд соображений по затронутым вопросам, подсказанных опытом многолетней творческой практики.

О РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ КИНОИСКУССТВА

Если проследить всю историю развития кинематографа с момента его зарождения и до наших дней, то можно установить одно общее, определяющее весь путь его развития начало— непрерывное стремление к максимальному расширению своей р е а л и с т и ч е с к о й п р и р о д ы. (Здесь и в последующем под реализмом подразумевается не понятие стиля, а определение степени условности данного вида искусства.)

Это органически свойственное кинематографу качество определяется рядом непреложных факторов. Так, например, общеизвестно, что фильм создается путем фотографической фиксации на пленку того, что происходит перед объективом киноаппарата. Фотографическое отображение видимого мира создает особую подлинность, убедительность, достоверность снимаемых объектов. Перед зрителями возникает обычно не условное, как в театре, зрелище, а как бы «окно в жизнь», где и пространство и объекты выглядят почти идентично жизненному восприятию. (То, что изображение на экране плоскостное, не меняет положения, поскольку свет и определенное построение кадра создают иллюзию объемности.)

Зритель видит на экране любые пространства в любой точке земного шара, видит людей в их динамическом поведении—и все это, по сравнению с театром, в неизмеримо большем соответствии жизни, то есть в наименьшей мере условности.

Монтажное построение действия в кинематографе, в свою очередь, не мало содействует такому восприятию происходящего на экране явления, которое максимально приближается к жизненному человеческому восприятию. Так, при показе в кино какого-либо явления, зритель имеет возможность видеть и в о б щ и х ч е р т а х и в д е т а л я х, видеть всю картину события в ц е л о м и в о т д е л ь н ы х п о д р о б н о с т я х с самых различных точек зрения, с различным приближением и удалением отдельных объектов и всего события в целом. Иначе говоря, зритель увидит показываемое на экране явление примерно так же, как он видел бы его в жизни,— фиксируя свое визуальное внимание то на событии в общем его выражении, то на разных частностях, стремясь рассмотреть явление с самых различных точек зрения.

Кинематограф немыслим без фотографической фиксации кинодействия и без его монтажной разбивки на разные планы и куски, и потому эти свойства становятся природой киноискусства, природой, определяющей возможность предельно реалистического отображения объектов видимой действительности.

В силу этой реалистической природы кинематограф не терпит условности, отсутствия подлинности среды, обстановки, места действия—всего того, что входит в поле зрения

объектива. Уже давно стало истиной, что, например, нарисованный на холсте пейзаж, столь обычный для театральной сцены, где он воспринимается зрителем как свойственная данному виду искусства условность, в кинематографе, на экране будет выглядеть явной бутафорией. Нарисованный пейзаж не может идти ни в какое сравнение с подлинным пейзажем, перенесенным на экран фотографическим путем, в свойственной ему динамике, и потому не принимается кинозрителем: зрелищная условность оказывается в данном случае абсолютно неприемлемой, поскольку степень условности киноискусства по сравнению с театром неизмеримо меньше, а возможности реалистического отображения видимого мира—неизмеримо больше.

Рассмотрим, как же происходило развитие искусства кино, что было в нем самым главным и решающим.

В период своего зарождения кинематограф, как известно, был лишь своего рода техническим феноменом — он поражал зрителей фотографической фиксацией разных, преимущественно динамических объектов. Позднее кинематограф пришел от хроники к созданию художественных произведений, где уже наметились особые свойства этого нового вида искусства — возможность широкого отображения видимого мира, возможность прямой передачи на экране любого явления жизни, природы, любой среды действия — морских просторов, всевозможных пейзажей, жизни городов, улиц и т. д.

Оказалось возможным мгновенно перебрасывать действие из одного места в другое, свободно оперировать временем и пространством. Немой кинематограф нашел и свои выразительные средства, обусловленные отсутствием слова, звука. Широко развилось пластическое бессловесное действие, на основе которого и строилась драматургия фильмов, их сюжет. Выразительность широко применяемого пластического действия создала своего рода поэзию пантомимического повествования, что и определяло своеобразие кинематографического языка.

И, несмотря на то, что кинематограф того времени был немым, его реалистическая природа все более и более утверждалась в лучших художественных фильмах того времени. В них была максимальная по сравнению с другими зрелищными искусствами достоверность мест действия, среды, атмосферы, определявшейся не только творческим почерком авторов, но главным образом все той же фотографической правдоподобностью кинематографа.

Наконец родилось звуковое кино. Оно принесло с собой новое, огромнейшего значения качественное развитие киноискусства. Слово, музыка, шумы ворвались на экран, уничтожив противоестественное молчание кинематографического действия. Все богатство слышимого мира стало доступным для отображения на экране, явилось новым могучим средством художественно-образного воздействия на зрителя. И это новое качество киноискусства во много раз обогатило его реалистические возможности. Жизненное правдоподобие кинематографического зрелища стало еще более убедительным— человек на экране заговорил, море зашумело, поезд загрохотал, все видимое на экране зазвучало в полную силу естественности. Музыка во много раз усиливала эмоциональное воздействие кинопроизведений.

Вскоре на экране появился цвет. Он обогатил арсенал выразительных средств киноискусства, сделал отображение видимого мира еще более приближенным к жизни, еще более реалистическим.

Наконец, в последнее уже время, появился широкий экран. Его огромное значение заключается в целом ряде качеств и прежде всего в том, что он в неизмеримо большей степени соответствует естественному визуальному человеческому восприятию, чем экран старого образца. Широкий экран почти соответствует углу зрения глаз человека. Зритель видит не «картину», ограниченную ясно видимой рамкой экрана, а как бы самую жизнь, видит происходящее на широком экране действие в таком пространственном охвате, который почти соответствует его жизненному восприятию, что равносильно тому, как если бы зритель сам был очевидцем показываемого события. Уже одно это свойство широкого экрана в огромной мере увеличивает реалистическое начало киноискусства — условность кинематографического зрелища становится минимальной, поднимая тем самым кинематограф как искусство на еще более высокую ступень.

Из всего сказанного напрашивается непреложный вывод: весь путь развития киноискусства шел под знаком все большего и большего расширения заложенного в его природе реалистического начала. (Конечно, как говорилось выше, мы имеем в виду степень условности того или иного вида искусства, а не реальное жизненное содержание фильма.)

Примечательно, что попытки создать кинопроизведения, построенные на условности, на подчеркнутой стилизации, неизменно заканчивались крушением. Еще в период немого кино это было ясно после нескольких импрессионистско-декадентских фильмов типа «Доктора Калигари», где действие развивалось в каком-то искаженном, противоестественно-угловатом, условно-декорационном мире. Не случайно и то, что в последние годы, когда в ряде капиталистических стран появилось модное течение — абстракционизм,— выражающее процесс распада и гниения буржуазного искусства и культуры, бегство от реальной действительности в мир болезненного, уродливого, лишенного всякого содержания субъективистского вымысла, это течение не смогло проникнуть в киноискусство. Причина тому очевидна — кинематограф не терпит никакой условности, не допускает нарушения своей «визуальной достоверности».

Исходя из всех высказанных выше положений думается, что при рассмотрении вопроса об особенностях киноискусства прежде всего следует отметить главное: степень условности кинематографического искусства минимальна, реалистическое начало заложено в самой его природе.

О КИНОМОНТАЖЕ

В определении значения монтажа есть две противоположные точки зрения. Большинство исследователей считает его художественно-выразительным средством, свойственным только кинематографу и являющимся одной из его специфических особенностей. Выдающийся мастер и теоретик кино С. М. Эйзенштейн утверждает, что монтаж существует и в других искусствах — в литературе, театре и даже в живописи. В специальной статье, посвященной этой теме, он анализирует творения Пушкина и Леонардо да Винчи, где содержание раскрывается в своего рода «монтажных кусках — кадрах». В них, по утверждению Эйзенштейна, авторы дают и «общие» и «крупные» планы событий.

Отметим, что ни театр, ни литература, ни тем более живопись не имеют такой возможности расчленять действие на множество отдельных кусков-планов, как это делает кинематограф. Они ни обладают такой, как кинематограф, способностью мгновенно изменять течение действия в пространстве и времени. Но это вопрос не качественного порядка, а количественного. Поэтому он не решает поставленной проблемы о специфичности монтажа.

Так до настоящего времени осталось невыясненным, какая же из двух точек зрения правильна. Является ли монтаж специфической особенностью киноискусства или нет? Где заложена истина?

Мы позволим себе высказать мнение, что обе стороны дают неверное определение, ошибаясь в первопричине монтажного строения кинофильма. Прежде чем подробно рассмотреть это утверждение, коснемся одного весьма важного и существенного вопроса: почему, собственно, в кинематографе вообще необходимо дробить действие на куски и планы?

Обычно исследователи, сторонники и той и другой точек зрения на монтаж, отвечают примерно так: монтаж — непреложный закон кинематографической впечатляемости и выразительности, природа киноискусства. Действие, снятое с одной точки аппарата, одним длинным куском, как это делалось на заре кинематографии, становится «театральным», бледным и не впечатляет зрителя в такой мере, как при монтажном киноповествовании.

Действительно, если снять двух актеров в предельно статичной мизансцене,— допустим за столом,— в одном и том же пространственном положении, ведущих длинный диалог, то эпизод получится маловыразительным. Но, если эти же актеры будут исполнять тот же эпизод в такой же статичной мизансцене на сцене театра, зрители будут прекрасно воспринимать эпизод. В чем же тут дело? Почему в кинематографе этот эпизод обязательно нужно разбить на ряд отдельных кусков - планов? И брать в поле зрения объектива то обоих актеров общим планом, то снимать ближе — средним, то выделять крупно каждого из партнеров. И потом путем сочетания этих кадров создавать уже общую картину происходящего. Почему зритель театра хорошо воспринимает этот эпизод на сцене, а перенесенный точно в таком же виде на экран, он воспринимается как бледная, никак не впечатляющая копия с прототипа?

Допустим, что монтаж — на самом деле закон киноискусства. Но чем этот закон обусловлен, где первооснова его возникновения?

На эти вопросы исследователи ответа не дают. При анализе монтажного начала кине-

матографа не принималось во внимание и никак не учитывалось одно исключительно важное обстоятельство — необходимость сравнения характера восприятия зрителем действия, происходящего на театральной сцене и на экране.

Если во время спектакля в театре внимательно присмотреться к поведению зрителей, то можно увидеть примечательное явление. Люди, сидящие в зале, в определенные моменты действия вдруг, все одновременно, смотрят то в одну сторону сцены, то в другую. Стоит, например, какому-либо персонажу остановиться у крайней правой кулисы и начать там свою речь, как весь зал повернется направо. Как только актер перейдет на противоположную сторону сцены и начнет действовать там, все зрители повернутся налево. Следовательно, внимание зала непрерывно переносится с одной части сцены на другую, в зависимости от того, что там происходит. Возьмем другой пример. Допустим, что на сцене актеры не переходят с места на место, а ведут диалог, расположившись в разных частях сцены. В этом случае мы не увидим одновременного движения всего зрительного зала. Но каждый зритель непрестанно переносит свое внимание то на одного актера, то на другого, то на какую-либо деталь сцены или обстановки. И каждый делает это по-своему, в зависимости от личного выбора и интереса. Зритель не видит сценическую площадку в постоянном пространственном объеме, во всем ее масштабе, как мы говорим, «общим планом». Он сосредоточивает свое внимание то на всем «зеркале» сцены, то на отдельных ее частях в зависимости от характера происходящего действия и своей индивидуальной воли. Зритель «выбирает» из общего пространства сцены ее отдельные части, разные по своему пространственному характеру. Другими словами, зрители в театре как бы сами по-своему «монтируют» то, что происходит на сценической площадке.

В приведенном примере с диалогом двух актеров зрители, находящиеся в театре, конечно же, не фиксируют свое визуальное внимание все время на одном и том же неизменном пространстве сцены — на ее «общем плане». Они останавливают свой взгляд то на обоих актерах, то лишь на их лицах, то на каждом в отдельности, то, возможно, на движениях рук, даже пальцев, то на декоративной детали и т. д.

Вот почему этот эпизод, будучи снятым с одной точки, одним куском, не будет впечатлять зрителя так, как на театральной сцене. При таком простом копировании театрального действия, простом переносе на экран того, что происходит на сцене, точнее сказать — фотографировании, зритель лишается в кино возможности выбора разных по пространственному объему кусков, лишается того, что ему органически присуще при восприятии театрального спектакля. Эпизод получается невыразительным, не впечатляет в должной мере именно потому, что он снят в абсолютном несоответствии «монтажному» восприятию зрителя, которое непременно сопутствует любому сценическому зрелищу!

Констатируя это, крайне существенно отметить и еще одно весьма важное положение: «монтажное» восприятие зрителем спектакля не есть какое-то особое свойство, связанное лишь с восприятием театрального представления. Самое главное: человеку вообще присуще естественное, органическое природное свойство — воспринимать все, что он видит, путем фиксации своего зрительного внимания попеременно на различных отрезках пространства — и на самых обширных и на минимальных.

Благодаря этому свойству человек видит и познает явления зримой действительности полнее, детализированно.

Представим себе для примера праздничную демонстрацию. Человек, наблюдающий ее, охватывает своим взглядом и всю картину шествия целиком, и в отдельных частностях — всматривается в лозунг на транспаранте, в лица людей, в разные детали. Потом снова глядит на всю картину демонстрации в целом. И так непрерывно.

Это визуальное восприятие — в разном пространственном объеме — происходит всегда и непрестанно, в каждое мгновение бытия человека. Он воспринимает окружающий видимый жизненный мир только так.

И когда в кинематографе жизненные явления отображаются лишь в одном, неизменном пространственном выражении (снимаются с

одной точки зрения), то тем самым нарушается естественное человеческое свойство восприятия зримых явлений в их общем и частном выявлении.

Именно в этом и заключается первопричина потребности дробить действие в кинематографе на различные монтажные куски.

Забвение этого основного положения ведет за собой нарушение жизненности, реалистичности зрительского восприятия.

Из сказанного с несомненностью вытекает вывод: монтаж, в обычном, общем его понимании, не является неким особым качеством ни кинематографа, ни других видов искусства. Он обусловлен психофизическими законами восприятия человеком окружающего его видимого мира.

Выше говорилось о монтаже в общем его понимании. Обычно исследователи, теоретически анализируя сущность и художественную функцию киномонтажа, рассматривают его как единое целое. Именно в этом и заложена ошибка. На самом деле монтаж в кино выполняет несколько различных по характеру задач. А именно:

разбивка экранного действия на куски, отличающиеся друг от друга по времени и пространству;

соединение этих кусков, кадров не только в порядке логически последовательного сюжетного прямолинейного действия, но и в сочетании, сопоставлении разных кадров;

создание особого, специфического, кинематографического времени и пространства.

При внимательном анализе сущности каждой из этих функций киномонтажа можно установить, что первая из них — дробление действия на куски, как уже говорилось ранее, присуща не только киноискусству, не определяет его специфику.

Второе же и третье «слагаемые» имеют несомненное отличие от всех других видов искусства и, следовательно, специфичны для кино. Сочетание «кусков» (кадров) происходит в кино не так, как в театре и литературе; восприятие зрителя имеет здесь характер неизмеримо более широкий, чем в других искусствах.

Когда в немом кинематографе появился монтаж, то вскоре стало очевидным, что в нем заложена замечательная возможность — не просто соединять отдельные кадры в порядке логически последовательного сюжетного действия, а так сочетать и сопоставлять их, чтобы из этого рождался художественно-образный, смысловой эквивалент, расширяющий содержание и эмоциональность действия. Сочетание кусков во времени позволило создавать монтажно-ритмическую и темповую динамику фильма. Эти возможности художественного воздействия монтажного кинематографа и определили его специфические выразительные средства. Ни одно другое искусство не обладает ими в таком качестве.

Приведем для иллюстрации лишь один небольшой, но показательный пример.

С. М. Эйзенштейн в своем прославленном фильме «Броненосец «Потемкин» блистательно использовал эти специфические возможности киноискусства. В эпизоде обстрела мятежным броненосцем штаба царского командования в Одессе монтажное построение таково:

1. У ворот здания, где помещается штаб, видны скульптуры трех каменных львов — они стоят на постаментах в разных позах.

2. Залп орудий броненосца.

3. Разрыв снаряда около скульптуры льва с головой, опущенной на передние лапы.

4. Снова залп броненосца.

5. Взрыв. Каменный лев с поднятой головой (снята вторая скульптура).

6. Третий залп броненосца.

7. Взрыв. Каменный лев вскинул лапы, поднялся (снята третья скульптура).

Так на экране в стремительном ритме сменяются планы стреляющих орудий, разрывов снарядов, каменных львов—и возникает неожиданный, необычайно сильно воздействующий поэтический образ: залпы революционного «Потемкина» заставили подняться даже каменных львов! При любой иной монтажной последовательности, ином сочетании кадров этот образ возникнуть никак не мог.

Вот такое качество монтажа, такие его возможности художественно-образного порядка присущи только киноискусству.

В театре сделать на сцене такой эпизод, разумеется, немыслимо. Техника сценической площадки исключает это. В литературе, конечно, можно дать эти куски, но только описательно.

Остановимся на характере зрительского восприятия монтажной структуры действия в кинематографе и в театре.

Как уже говорилось, зрители в театре воспринимают происходящее на сцене действие как бы «монтажно», выделяя из общей картины разные «куски». И каждый сидящий в зале человек делает это по-своему, имея полную свободу выбора «кусков» в любой момент спектакля. В театре иногда невозможно заранее определить последовательность переноса внимания зрителя с одной части сцены на другую.

В кинематографе же существует лишь один монтажный вариант фильма, и зритель непреложно должен воспринимать кадры только в той последовательности, в том сочетании и сопоставлении, в которых они смонтированы, что, собственно, и обусловливает рождение специфического монтажно-образного начала.

Добавим к этому возможности асинхронного построения изображения и звука, их сочетания и сопоставления, которые, в свою очередь, создают звуко-зрительный кинематографический образ.

В фильме «Мы из Кронштадта» есть эпизод: солдат-белогвардеец попал в плен к морякам Балтфлота. На окопы, где обороняются моряки, идут бесчисленные офицерские цепи. Гремит «ура» наступающих белогвардейцев, опьяненных возможностью близкой победы. Солдат «пскапской» прислушивается к реву приближающегося офицерья и потихоньку надевает снятые во время пленения погоны. Загрохотал пулемет красных моряков, «ура» затихает. Солдат прислушивается и, оценив обстановку, быстро снимает погоны. В этот момент пулемет смолк, и снова возникло «ура» белогвардейцев. «Пскапской» опять поспешно надевает погоны.

На экране идет очень долгий план, где белый солдат манипулирует с погонами. А в звуке перемежаются «ура» и пулеметные очереди. Они и определяют поведение «пскапского» парня.

Если пропустить на экране этот кусок без звукового сопровождения, то поведение солдата будет выглядеть лишенным всякого смысла, непонятным.

В свою очередь звучания «ура» и пулемета сами по себе, без изображения, также не будут иметь никакого художественного смысла. И лишь при сочетании того и другого раскрываются перипетии сюжета и характер солдата.

В данном примере мы имеем особую з в у к о - и з о б р а з и т е л ь н у ю д р а м а т у р г и ю, которой не знают другие искусства.

Выразительные средства театра не в состоянии создать такого рода образ. Литература же при словесном изложении происходящего не сможет обойтись без п о с л е д о в а т е л ь н о с т и о п и с а н и я. А в кино мы о д н о в р е м е н н о слышим звучание «ура», пулеметной стрельбы и видим поведение солдата.

Подобные монтажно-звуко-зрительные сочетания и являются художественными средствами, представляющими собой особенность киноискусства.

Возьмем третье слагаемое киномонтажа — создание кинематографического времени и пространства. Киноискусство обладает замечательной возможностью мгновенного переброса действия в любое место. Отсюда возникает присущая кинематографу неограниченная широта в показе явлений действительности, самых различных и многообразных мест действия.

Театр, в силу ограниченности сценических условий, может дать не больше двадцати-тридцати декоративных «перемен». Он не может мгновенно переносить действие с одного места на другое. Литература дает быструю смену событий в пространстве, но м г н о в е н н о с т ь смены мест действия для писателя недостижима, поскольку всякий момент описания требует литературного изложения.

Таким образом, можно установить, что именно монтажное построение действия в п р о с т р а н с т в е является особенностью, свойственной киноискусству. Тем более что монтажное построение кинематографического пространства не ограничивается только разными местами действия, но обладает еще и возможностями различного пространственного удаления и приближения экранных объектов в пределах одного и того же места.

Кинематографическое время, создаваемое монтажом, отличается от реального времени. Путем большей или меньшей детализации события, показываемого на экране, его можно укоротить или удлинить по времени в сравнении с тем, как это событие протекает в реальной жизни.

Жизненное мгновение в кинематографе можно сделать более длительным, опосредствуя его в ряде различных кадров. Так, например, мгновенное скрещение взглядов двух, допустим, соперников, столь быстрое, что его можно не заметить в жизни, благодаря

возможностям монтажного акцента в кинематографе продлевается. Реальное время как бы начинает идти медленнее.

Это замечательное выразительное средство киноискусства превосходно использовал С. М. Эйзенштейн в фильме «Броненосец «Потемкин», где эпизод расстрела рабочих на лестнице Одесского порта длится на экране неизмеримо больше, чем это событие могло протекать в жизни.

В фильме сцена расстрела занимает самое большое по времени место. Детальнейшая разработка этого эпизода, опосредствование его в самых разнообразных пространственных кусках создало и особую его временную протяженность.

Точно так же «растянуто» время в эпизоде Ледового побоища в фильме «Александр Невский».

Построение кинодрамы по принципу кинематографического времени и пространства создает еще одну замечательную особенность — возможность параллельного действия. Хорошо известен прием одновременного развития двух или нескольких перемежающихся сюжетных линий. Но хотелось бы сказать о другом, почти не исследованном в теории положении: параллельное действие может существовать не только при условии чередования эпизодов с разными линиями сюжета, но и в пределах эпизода.

На заре кинематографии в фильмах часто можно было увидеть надпись: «А в это время...». Тем самым подчеркивалось, что сцена, показываемая на экране, происходит одновременно с тем, что показывалось ранее. Эта одновременность — могучее художественное средство для драматургического обогащения действия, усиления его напряженности, конфликтности, остроты.

Параллельное действие в пределах одного эпизода также может создавать иллюзию одновременности, и смена кадров может быть сделана по тому же самому принципу: «А в это время ...».

Возьмем для примера самый простой прием: на экране один из героев произносит большой монолог. При монтажной разработке, конечно, будут чередоваться разные планы — то говорящего человека, то людей, слушающих его, то каких-либо деталей сцены. И все это пройдет на экране в то время, пока звучит голос героя.

Прием этот широко известен и дается лишь как пояснение. Но принцип, заложенный в нем, может применяться и значительно более широко. В приведенном выше эпизоде расстрела из фильма «Броненосец «Потемкин» прекрасно и ярко осуществлено опосредствование экранного события в одновременном раскрытии, в показе ряда его многообразных проявлений: царские солдаты ведут жесточайший огонь по безоружной массе людей. В это время падает сраженная пулей молодая женщина-мать, катится по лестнице коляска с ребенком, прыгает через ступени безногий инвалид и происходит еще много различных трагических явлений.

Чем шире, богаче даются кадры одновременного действия, тем выразительнее, глубже, ярче раскрывается содержание эпизода, тем в большей мере используется специфически кинематографическая особенность развития действия и в пространстве и во времени.

Эти богатейшие выразительные средства киноискусства входят одним из неотъемлемых компонентов и в кинодраматургию, помогая создать особые художественные приемы построения кинодрамы.

Определяя сущность и специфику кинематографического монтажа, хотелось бы в противоположность имеющимся взглядам сказать следующее.

Не нужно понятие — киномонтаж считать чем-то единым и цельным. В нем заключены различные «слагаемые». Из них первое — разбивка действия на куски — не есть особенность, присущая только киноискусству. Второе — сочетание и сопоставление кадров и третье — создание специфически кинематографического времени и пространства — присущи только киноискусству и являются наиболее характерными его особенностями.

О СИНТЕТИЧНОСТИ КИНЕМАТОГРАФА

Исследователи кино, говоря о присущих ему особенностях, всегда упоминают о синтетичности.

Да, действительно, в киноискусстве сочетаются и драматургия, и театр, и живопись, и музыка. Но театр ведь тоже пользуется этими видами искусств и тоже является синтетическим. В чем же в таком случае отличие кинематографа от театра? На этот вопрос ответа обычно не дается, и тем самым упускается из виду самое существенное — характер синтетичности кинематографа.

Синтетичность кино — это не просто соединение разных видов искусств. Суть в том, что каждое из них, включенное в арсенал художественных возможностей киноискусства, видоизменяется.

Кинодраматургия не идентична театральной пьесе. Сценарий фильма несет в себе элементы и сценической драмы и художественной прозы. Его содержание раскрывается в условиях кинематографического времени и пространства.

Искусство театра — зрелищность, действенность драматических конфликтов, актерское воплощение образов — в кинематографе также видоизменяется: зрелищное начало, как уже говорилось ранее, становится минимально условным, предельно жизнеподобным. Речь актеров дополняется пантомимическим действием, которое является одним из важнейших компонентов кинодраматургии; монтажное построение действия коренным образом отличается от сценического, возможности асинхронного сочетания звука и изображения создают специфический звуко-зрительный образ, недостижимый в театре.

Живопись в кино не ограничивается линейной и свето-тональной композицией кадров, решением цветовой гаммы и колорита. Она приобретает динамику. Движение объектов в кадре и движение самой съемочной камеры создают совершенно новый вид изобразительного искусства — динамический.

Музыка, если она используется в кинематографе в полную меру творческих возможностей, не ограничивается только иллюстрацией действия. Темп и ритм монтажа изображения, органически связанные с темпо-ритмом музыкального сопровождения, создают такую монолитность музыки и изображения, какой не знает театр. Во-вторых, и это главное, музыка, соответственно сочетаемая с изобразительным действием, создает особый, высоко эмоциональный, глубоко смысловой музыкально-зрительный образ.

Возьмем для примера хотя бы такой несложный кусок: на экране быстро сменяются кадры, показывающие демонстрации рабочих в разных столицах мира; одновременно в музыкальном сопровождении мощно звучит оркестр, исполняющий «Интернационал». Колонна рабочих сама по себе, без звука, может быть воспринята по-разному — и как праздничное шествие, и как демонстрация протеста и т. д.

При сочетании изображения и музыки «Интернационала» возникает конкретный образ: великий пролетарский революционный гимн звучит над столицами государств, над миром, знаменуя широчайшее распространение по всему свету идей интернациональной солидарности рабочего класса, его революционных устремлений, идей социализма.

Следовательно, и музыка, так же как и другие виды искусств, приобретает в кинематографическом синтезе новые возможности художественного выражения, создает новый образный строй.

Думается, что приведенных выше примеров видоизменения художественных средств разных видов искусств в кинематографе достаточно, чтобы прийти к выводу: драматургия, театр, живопись, музыка приобретают новые качества в синтетическом киноискусстве.

Именно в этом заложена одна из особенностей кино.

Следовательно, надо говорить не вообще о синтетичности киноискусства как о его специфике, а о качественном характере этой синтетичности. О том, что в кинематографе другие виды искусств приобретают то видоизменение, которое и определяет собой специфические выразительно-художественные особенности искусства кино.

В целом же специфической особенностью киноискусства является реалистический, пластически-действенный и звуко-зрительный образ, развивающийся во времени и пространстве в их экранном выражении.

Н. Лордкипанидзе

НЕ РЕЦЕПТЫ, А МЫСЛИ

В предисловии к сборникам «Вопросы кинодраматургии» настойчиво подчеркивается, что книги эти* «ни в коем случае не следует рассматривать как учебник или сколько-нибудь исчерпывающий труд по теории сценария». С формальной точки зрения автор предисловия прав. Учебника, действительно, не получилось. Ни С. Эйзенштейн, ни Вс. Вишневский, ни А. Довженко, равно как и другие авторы, чьи статьи вошли в сборник, не взяли на себя смелость учить тому, *как* написать сценарий. Не взяли, ибо ясно понимали, что рецепты играют тут самую малую роль.

Но, зная это, они знали и другое. Учишься—когда ищешь, и лаборатория чужих поисков может оказать неоценимую услугу способному человеку. Поэтому правдивые записки их и не скрывают тайн творческой жизни. У каждого она проходит по-разному—практика одного нередко опровергает теоретические суждения другого, но в целом со страниц сборников встает картина чрезвычайно поучительная. Более поучительная, чем любые рецепты сценарного мастерства, преподнесенные в виде непреложных законов.

Именно поэтому книги, предложенные нашему вниманию, и представляют большой интерес, хотя далеко не все статьи, помещенные в сборниках, равноценны. В некоторых лишь констатируются факты и высказываются общеизвестные положения, подкрепленные ссылками на чужие или собственные фильмы. Это может быть сделано занимательно или скучно, спорно или бесспорно, но во всех случаях это не остается в памяти.

В памяти живут и вызывают ответные мысли иные записи.

Авторы их обращаются к практике, чтобы на основании частного постигнуть общие законы творчества. И в жажде познания они не страшатся ни крайних суждений, ни преувеличения. Они щедро отдают свои мысли доброжелательным слушателям. Пусть каждый берет то, что найдет для себя приемлемым: чуть тревожную неудовлетворенность — у Павленко, который чувствовал, что всякий раз, когда он приступает к новой работе, он начинает сызнова; точность мысли и стремление «поверить алгеброй гармонию» — у Эйзенштейна; у Вишневского — бурного, романтического Вишневского — скрупулезнейшие поиски выразительных средств. У каждого разное, и у всех — умение сделать правду жизни правдой искусства.

Если коротко охарактеризовать ценность вышедших сборников «Вопросы кинодраматургии», то она как раз и заключается в определенности требований, предъявленных художнику. Он обязан *видеть* и *понимать* окружающую его действительность, но он также обязан рассказать об этой действительности языком искусства. Единству этих двух задач и посвящены лучшие статьи сборников.

Буквально на второй же странице большой работы Вс. Вишневского «Как создавался фильм «Мы из Кронштадта» наше внимание привлекает следующий абзац: «Я помню, как реагировал Балтийский флот на появление «Броненосца «Потемкина». В журнале «Красный флот» появилась статья штурмана Н. Рыбакова, который сухо критиковал этот изумительный фильм с военно-морской и технической стороны. Автор требовал натуралистического уставного режима в фильме. Я помню, как раздваивались во мне чувства начинавшего художника и профессионала-моряка»*.

Теперь мы знаем, что художник победил. Но, не правда ли, интереснейшее заявление? Особенно интересное в устах Вишневского, который всегда досконально знал то, о чем писал, и поэтому имел право быть особенно придирчивым к промахам других в этой области. Примечательно заявление еще и потому, что оно было повторено писателем много лет спустя по выходе на экран «Броненосца «Потем-

* Первый том вышел в 1954 году, второй—в 1956 году.

* «Вопросы кинодраматургии», т. I, стр. 90.

кина». Значит, сказанное — не случайно брошенная фраза. Нет, Вс. Вишневский вкладывал в нее вполне конкретный и дорогой ему смысл.

Наивно было бы полагать, что, защищая «Броненосец «Потемкин» от критиков типа Н. Рыбакова, он амнистировал приблизительное, неточное знание художником предмета его изображения. Ничего подобного не было и в помине. Вишневский изучал предмет, заново изучал то, что было им пережито за годы гражданской войны. Чего стоит, например, одна его такая запись: «Проверили и реорганизовали архив газеты «Красный Балтийский флот», собрав и систематизировав все комплекты этой газеты с 1919 по 1933 год»*. Подобных ей можно привести множество. Ясно улавливается одна особенность Вишневского-сценариста: факты ведут его за собой до поры до времени, пока он не становится их хозяином, постигнув сокровенный смысл происходящего. Это овладение материалом чувствуется во всем и прежде всего в том, что логические представления о событиях идут в ряд с образными. Сцена не пишется для того, чтобы иллюстрировать мысль: образ часто возникает раньше. Вспомните матросскую бескозырку, которую волны выносят на берег моря после расправы белых с кронштадтцами. Она появилась в рукописях в первый же день работы над сценарием. Еще не было сюжета, не было героев, но уже было: «Расстрел. Холодно. Пар изо ртов. Моряки идут обнявшись. Как держатся матросы и как белые. Выброшенная волной фуражка»**.

Нам представляется чрезвычайно важным все то, что написал Вс. Вишневский в своей статье. Речь идет, естественно, не о методе работы, а о самом принципе ее. Немного рискованная на первый взгляд параллель — во втором томе «Вопросов» напечатаны заметки К. Виноградской «Жизнь и замысел». В них сценаристка, автор многих интересных произведений и такой замечательной картины, как «Член правительства», рассказывает о своей поездке на целину. Поездка была предпринята с целью «овладения материалом» и поначалу сулила успех. Был найден человек, единодушно признанный друзьями-целинниками героем, была встреча с этим человеком, неоднократные беседы с ним, которые не разочаровали, а наоборот, укрепили писательницу в правильности ее намерений. И все же сценарий не был создан. К. Виноградская точно и не щадя себя объясняет причину случившегося: «Мы изучаем нужную нам область жизни несколько свысока,— пишет она,— надеясь на силу своего воображения. Считаем, что глаз наш наметан, законы общественного развития в общем известны, в людях мы разбираемся, значит, достаточно беглого осмотра предприятия или совхоза да бесед с несколькими колоритными людьми, и можно считать, что материал есть. Мы приступаем к работе, еще не зная вполне, что нам понадобится в дальнейшем»*.

Именно эта недостача в главном часто ведет в наших фильмах к обилию ненужных деталей. Ими стараются возместить отсутствие определенного, ясного отношения к материалу. Однако, взятые из действительности и появившиеся в ней только благодаря определенным закономерностям, детали эти и в произведении искусства имеют право на существование лишь при наличии этих закономерностей. В противном случае подробности навязчивы и натуралистичны. Они не раскрывают, а скрывают смысл происходящего, хотя внешне все обстоит как будто бы наоборот.

Создатель «Броненосца «Потемкина» имел право принести в жертву «натуралистический уставной режим» ради того, чтобы воплотить главное: грозную мощь восставшего народа. Именно это право художника и защищает Вс. Вишневский. Совсем иначе, исходя, так сказать, от противоположного, К. Виноградская тоже убеждает нас в правоте С. Эйзенштейна.

Сам Эйзенштейн этих вопросов как будто бы и не касается. Он читает студентам ВГИКа лекцию о композиции, подкрепляя свои теоретические положения разбором последней сцены пушкинского «Бориса Годунова». Затем он предлагает студентам задание: построить кинематографически один из эпизодов романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Вот, собственно, и все. Узкая, чисто профессиональная беседа, рамки которой мастер и не старается расширить, строго придерживаясь намеченной темы. Но, вовлеченные в сугубо конкретное дело (лекция иногда превращается в оживленный обмен мнениями), мы вдруг явственно начинаем ощущать за частным — общее, за разговором о композиции — разговор о принципах художественной выразительности вообще.

«...Мотивировка — «так бывает» и вообще «все может быть» — и есть то страшное болото невыразительности, в котором немедленно утопаешь тогда, когда не имеешь установки идейного порядка или когда идейная установка не выливается в строгую композиционную форму, выражающую единую основную мысль»**. В этой боязни невыразительности, скрывающейся под маской следования натуре,— жажда С. Эйзенштейна утвердить искусство больших мыслей. Он не боится, что логика и ясное понимание того, что делаешь, «засушат» вдохновение

* «Вопросы кинодраматургии», т. I, стр. 97.

** Там же, стр. 92.

* «Вопросы кинодраматургии», т. II, стр. 39.

** Там же, т. I, стр. 122.

художника. Все, что удивляет и радует нас в кино, на сцене, в литературе своей неожиданностью, непреднамеренностью,— все это продумано и строго внутренне обосновано. Другое дело, что есть глубокое постижение предмета и есть банальные представления о нем. Первое — при наличии таланта — рождает искусство, второе — даже при наличии таланта — ведет к имитации его.

В записях Вс. Вишневского мы находим отдельные страницы о решении пространства, об отношении людей и вещей, о звуке: «...Все думаю о звуке, о звуковых лейтмотивах, об образе звука и звуковых образах»*. В лекции С. Эйзенштейна изложено исследование причин, заставивших А. С. Пушкина поставить в конце своей трагедии знаменитое «Народ безмолвствует». Но эти о разном и по-разному написанные статьи поражают единством устремлений, единством взглядов на цели и средства искусства.

Сборники чрезвычайно интересны в этом отношении. Давно известно: искусству нельзя научить, искусству можно научиться. Действительно, прочтите одну за другой статьи, в которых говорится хотя бы о таком конкретном понятии, как форма сценария. Как тут не задуматься новичку, желающему и быстро и с максимальным успехом создать собственное произведение! Один автор считает, что сценарию ближе всего драматургия, другой требует следовать законам прозы; одному расширенные ремарки кажутся необходимостью, другой, напоминая, что искусство кинематографа коллективно, предлагает дать простор фантазии режиссера и оператора. Причем в доказательство своей правоты он приводит ремарку из сценария «оппонента»: «на платформе спят солдаты — им все равно, где спать!»

Фраза эта принадлежит А. Довженко. Но А. Довженко принадлежит и другое: «...Сейчас начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям, ко всем, кто должен разделить со мной сложный труд создания картины.

Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою. Пересмотрите всех артистов, внимательно отберите, приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства. Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд, и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов... Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и наполнило сердца потомков высоким волнением...

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не опускайте их в быт. Нет быта! Есть гражданская война. Есть победа. И отдых между битвами...»*.

Какие прекрасные слова! Какие яркие, образные, выразительные слова! Какие необходимые слова — необходимые режиссеру, актерам, оператору. Они не сковывают их фантазию, нет. Они раскрепощают ее, настраивают на верный лад. Этого и добивался А. Довженко — не диктаторства, а максимальности впечатления. Но этого же добивался он, когда писал: «на платформе спят солдаты — им все равно, где спать!»

Редактор сборника И. Вайсфельд не пытался привести содержание книги к «единому знаменателю». Пусть помучается тот, кто искал в «Вопросах» математически точных ответов. Он не найдет их, и это будет ему только на пользу. Многообразие суждений с особой наглядностью показывает индивидуальный характер творчества и в то же время позволяет заметить и другое: единую идейную основу творческих поисков советских художников.

Однако вернемся к А. Довженко и М. Смирновой — ведь это она в статье «Тема и ее воплощение» приводит для доказательства своей мысли довженковские слова о солдатах, которым все равно, где спать. Трудно не согласиться с общими положениями статьи, но вот детали кажутся нам спорными. Большая или меньшая выразительность кадра зависит, по мнению писательницы, от подробности, с которой он написан. Прибавь Довженко к сказанному еще одну, другую фразу, и описание станет самодовлеющим, режиссер потеряет свою самостоятельность. Теперь же суверенность его прав не нарушена.

Мы тоже за суверенность режиссера, но, думается, такое представление о ней не точно. Ремарка А. Довженко хороша не тем, что оператор может расположить артистов в любых позах. Достоинство ее в другом: сценарист определяет — и делает это весьма наглядно — образный строй кадра. В этом и есть главное, ибо «ремарку увидят и услышат с экрана. Она отображает вторую, немую душу кинокартины, порой не менее важную, чем ее разговорная, диалогическая душа».

Мы процитировали Е. Габриловича не только как своего союзника. Его острая и злая (в первых своих

---

* «Вопросы кинодраматургии», т. 1, стр. 107.

* «Вопросы кинодраматургии», т. 1, стр. 15—16.

двух частях) статья «Об описательных элементах в киносценарии» чрезвычайно значительна. Она, по существу, заключает разговор о сценарии как о самостоятельной форме литературы. С этим как будто бы никто и не спорит—как будто бы,— потому что «одним из самых грустных итогов долголетнего непризнания специфики сценарной литературы является дилетантизм, прочно свивший гнездо в кинодраматургии. Нет, конечно, никакой другой области художественной литературы, где бы столь узаконенно царила любительщина».

Нам не кажется полемическим преувеличением то, о чем пишет Е. Габрилович, ибо непозволительное количество «сырых», незавершенных сценариев берется в производство с благой мыслью «дотянуть» их.

В сборниках «Вопросы кинодраматургии» много интересных мыслей и наблюдений о природе киноискусства, много дискуссионных положений. Разговор, начатый на страницах сборников людьми, знающими и любящими кино, должен быть продолжен в наши дни, на новом этапе развития советской кинодраматургии.

Вышедшие сборники, естественно, не могут заменить недостающих сегодня серьезных работ по теории кинодраматургии.

Зарубежные книги о киноискусстве

ПРИЗНАНИЯ И УМОЛЧАНИЯ

Парижское издательство «Пресс Юниверситэр де Франс» издает серию книг под общим названием «Что я знаю о...», охватывающую широкий круг проблем современной науки, техники и искусства. Очередной, 751-й выпуск этой серии посвящен эстетике кино*. Автор этой книги Анри Ажель—один из видных французских киноведов, уже много лет выступающий со статьями и книгами по вопросам киноискусства.

Книга Ажеля не преследует цели изложить эстетическую концепцию, разработанную ее автором. Это скорее популярный рассказ о различных работах теоретиков киноискусства—французских и иностранных—со дня зарождения кино и до нашего времени. Книга предназначена не столько для специалистов, работающих в области кино, сколько для широкого круга читателей, интересующихся проблемами эстетики киноискусства.

Размеры книги не дали возможности автору достаточно подробно осветить искания многих кинематографистов, сделавших тот или иной вклад в разработку теоретических проблем. Но, стесненный этими размерами, Ажель все же куда более подробно цитирует авторов «теорий» сюрреализма, нежели тех исследователей, которые прочными узами связали себя с реалистическими течениями. Поэтому, например, Адо Киру, автору работы о сюрреализме в кино, уделено значительно больше места, чем Леону Муссинаку. Двадцати строк на одной из страниц и трех-четырех ссылок на других, конечно, мало даже для самого беглого обзора трудов этого виднейшего французского прогрессивного кинокритика и теоретика.

Передовая роль советских теоретиков кино не могла не найти своего отражения в книге Ажеля. Из всех теоретиков киноискусства Ажель выделяет в группу «великих» четырех: Бела Балаша, Эйзенштейна, Пудовкина и Рудольфа Арнгейма. Каждому из них автор «Эстетики кино» посвящает по отдельной главе. Кроме того, в одной из глав Ажель довольно подробно характеризует работы Дзиги Вертова.

Он подчеркивает, что представители советской кинематографии были подлинными зачинателями «реалистического течения» в кино, и называет Вертова с его «киноглазом» одним из пионеров этого течения. Если теории Вертова в их «чистом виде» оказались неприменимыми,—пишет Ажель,—то именно они нацелили кинематографистов всех стран на осознание возможностей, предоставляемых монтажом хроники. Называя фильм режиссера Николя Ведрэ «Париж 1900» и серию фильмов режиссера Фрэнка Капра «За что мы сражаемся» образцами этого течения во Франции и США, Ажель отмечает, что процветанию реализма в кино больше всего содействовала советская школа киноискусства. Свою мысль он подкрепляет высказыванием Всеволода Пудовкина, его четким определением реалистического киноискусства, противостоящего искусству формалистическому.

Заслуживает быть упомянутым и указание Ажеля на происхождение итальянского неореализма, связи которого с лучшими образцами советского киноискусства очевидны. Автор приводит заявление Сорана Гориана, в котором тот говорит, что «дви-

* «Esthétique du Cinema» par Henri Agel, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

жение неореализма своими корнями питается русским социалистическим реализмом и обусловлено исторической обстановкой». По этому пути продолжают идти и по сей день Джерми, Де Сантис, Висконти, Лидзани. Верность реалистическим традициям помогла Джерми сделать «Машиниста», Де Сика—поставить «Крышу». Изменившие же реалистическим традициям неореализма Росселлини и Феллини в своих новых работах ушли от тем, имеющих большое социальное звучание, и это сказалось на художественной ценности их фильмов.

Наибольший интерес представляют, несомненно, главы, посвященные теоретическим работам четырех «великих». И происходит это прежде всего потому, что здесь не так чувствуется конспективность, скороговорка, которой отличаются остальные разделы книги.

Оговорим сразу же спорность причисления Аргейма к группе «великих» хотя бы потому, что в единственной его книге «Фильм как искусство» собственные идеи Арнгейма, по мнению самого Ажеля, догматичны, что он в остальном либо повторяет Пудовкина и Эйзенштейна, либо пытается их опровергать.

В остальных трех главах этого раздела автору удается решить (хотя и в неодинаковой степени) ту задачу, которую он себе здесь поставил,—дать обзор высказываний Бела Балаша, С. М. Эйзенштейна и Вс. И. Пудовкина по вопросам теории киноискусства.

Если глава о Бела Балаше дает в общем объективное изложение его эстетических концепций, то главы, посвященные Пудовкину и Эйзенштейну, страдают одним серьезнейшим недостатком, характерным, впрочем, для подавляющего большинства западных популяризаторов или интерпретаторов работ советских теоретиков. Мы имеем в виду, что при изложении (в данном случае—вполне добросовестном) или цитировании высказываний Эйзенштейна и Пудовкина по вопросам монтажа, сценария, режиссуры звукового фильма автор замалчивает идейные позиции обоих советских режиссеров. А ведь именно они, эти идейные позиции, определили новаторское, революционное значение теорий Эйзенштейна и Пудовкина.

Читатель не находит в книге Ажеля также ни анализа коренных, принципиальных отличий социалистического реализма от реалистических течений буржуазного искусства, ни характеристики особенностей и новаторского значения этого творческого метода.

Такие умолчания делают обзор современной эстетики киноискусства, даваемый Ажелем, односторонним и неполным.

Появление книги Ажеля напоминает о том, что создание подлинно научного, фундаментального труда по теории киноискусства—задача назревшая и очень важная. Такой труд необходим в равной мере и представителям старшего поколения кинематографистов и творческой молодежи как в нашей стране, так и за ее рубежами.

Ю. ШЕР

МЕМУАРЫ АКТЕРА

Недавно в Париже вышла книга воспоминаний Жан-Пьера Омона—видного французского киноактера*. За 23 года своей актерской деятельности Омон снимался более чем в пятидесяти фильмах, поставленных французскими и итальянскими студиями, а также в Голливуде. Помимо этого он выступал на сценах ряда французских и американских театров.

Покинув Францию после ее оккупации гитлеровскими войсками, Жан-Пьер Омон попадает в Голливуд и быстро выдвигается на первые роли. Но он остается там лишь полтора года, после чего добровольно вступает в одну из частей французской армии, продолжавшую сражаться с гитлеровцами, и с ней возвращается на освобожденную родину. После войны Жан-Пьер Омон неоднократно приезжает в Голливуд для участия в съемках, в Нью-Йорк—для выступлений по телевидению Его зарисовки нравов киностудий и студий телевидения отличаются большой живостью.

Вот, например, запись 1942 года, сделанная в дни, когда Омон, в то время уже широко известный по многим фильмам, предпринял первую попытку получить роль в одной из студий Голливуда

«В конторе моих агентов (речь идет о посредниках, взявшихся показать Омона кинофирмам.—*Г. Ю.*), куда я вошел, меня разглядывали стоявшие там семнадцать человек. Настоящая инквизиция.

— Банда находит вас симпатичным,—доверительно говорит мне по окончании просмотра один из судей».

* «Souvenirs Provisoires» par Gean-Pierre Aumont, Paris, 1957.

Запись, сделанная Омоном в первый день съемок первого его голливудского фильма:

«В эпизоде, который мы снимали утром, на вопрос: «Где находится передатчик?», я должен был ответить: «В самом центре Елисейских полей».

Чук, юноша, следящий за съемкой со сценарием в руках, говорит мне: «Вы бы заменили эту реплику. Люди не знают, что такое Елисейские поля».

У меня вырывается возглас возмущения.

Когда гнев проходит, приступаю к опросу рабочих студии и электриков. Девять из десяти не знают, что такое Елисейские поля. Наконец, спрашиваю их о том, что они знают о Париже, кроме мюзик-холла «Фоли-Бержер». Все отвечают: «Эйфелева башня».

В годы войны в Мексике оказался небольшой коллектив французских артистов во главе с популярнейшим киноактером Луи Жувэ. Долгое время Жувэ безуспешно пытался получить въездные визы в США для организации там выступлений своего коллектива. Омон взялся помочь товарищам по профессии. Он отправился в Вашингтон и предстал там перед комиссией, насчитывавшей десяток представителей ФБР, военной разведки, военно-морской разведки, госдепартамента и т. д. Сколько же было задано там Омону вопросов! За кого голосовал Жувэ в 1936 году? (Как видно, в Вашингтоне боялись сторонников французского Народного фронта.) За кого голосовал тогда сам Омон? Что думает Омон о де Голле? И о Жиро? И о Морисе Шевалье? Действительно ли Франция станет коммунистической? Существует ли на самом деле движение Сопротивления во Франции? Несмотря на все настояния Омона, вашингтонская комиссия отказала Жувэ в визе.

Омон отвергает мнение, что пресловутый сенатор Маккарти был первым «охотником за ведьмами». Задолго до него в Голливуде отыскался и проявил себя его серьезный конкурент—Адольф Менжу, человек, у которого и усы и брови напоминали запятые. Омон называет его тем именем, которое Менжу дали в Голливуде,—чемпионом антикоммунизма. Менжу, по словам автора книги, был самым обыкновенным мелким шпиком. «В перерыве между съемкой двух реплик,—не скрывая насмешки пишет Омон,—Менжу составлял черные списки».

Любопытны заметки Омона о «русской теме» в американском кино и телевидении. Омон рассказывает историю создания «романтизированной кинобиографии» Римского-Корсакова. «Романтизация» биографии великого композитора, а вернее, бесцеремонность обращения с ней, зашла настолько далеко, что даже Омона, человека очень хладнокровного и бывалого, вывела из себя.

Если верить сценаристам, говорит Омон, то Римский-Корсаков написал свою «Шехерезаду»... за восемь дней. Исполнителю роли композитора Омону пришлось драться на дуэли... на кнутах. Да, действительно, в этом фильме дельцы из Голливуда заставили Римского-Корсакова помериться силами с противником на кнутах! И все это происходило якобы на борту русского военного корабля!

Поединок на кнутах окончился плачевно. В пылу схватки артист перестарался и оторвал своему «противнику» часть уха.

Если в Голливуде не повезло Римскому-Корсакову, то Нью-Йорк уготовил своеобразный прием Достоевскому. В 1954 году Омон получил приглашение от одной из телевизионных студий играть в «Преступлении и наказании».

«Замечательное произведение Достоевского,— пишет французский артист,—сконденсировали (это самое скромное название тому, что учинили с текстом) в 26 минут. Я играл Раскольникова. Каково же было мое удивление, когда в самом начале нашей передачи перед телекамерой появился один знаменитый актер, который сказал:

— Вы увидите преступления, совершенные молодым студентом. Почему он совершил эти преступления? Потому, что он был нервным. Он был бы куда менее нервным, если бы курил сигареты «Честерфильд».

И еще два раза за те полчаса, которые продолжалась передача, в самых трагических местах я видел, как выходил к камерам мой коллега для того, чтобы объяснить, что ничего бы не случилось, если бы Раскольников курил сигареты «Честерфильд».

Интересен эпизод, рассказанный Омоном в связи с постановкой его пьесы «Китайский император» на сцене одного из немногих серьезных театров Нью-Йорка—театра «Гильд». Американский вариант этой пьесы театр заказал видному драматургу Филипу Бэрри. В его руках «Китайский император» превратился в «Мое имя Аквилон», причем до сих пор Омон никак не может понять, что должно означать новое название пьесы. Впрочем, автор вообще не узнал ее текста. Все было изменено. И каждый раз, когда Омон пытался протестовать против изменений в тексте, Бэрри неизменно отвечал:

— Вы не знаете американского зрителя..

Омон с грустью добавляет, что две лучшие пьесы Бэрри—произведения талантливые—полностью провалились при постановке и были сняты со сцены. С успехом шли лишь его «коммерческие пьесы», в которых нет и намека на мысль, на творчество.

Из десятков эпизодов, рассказанных французским артистом, рождается колоритная картина нравов американских киностудий, театра и телевидения..

Г. ЮРЬЕВ

ГОВОРЯТ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ

Осенью этого года в Ташкенте соберется конференция писателей стран Азии и Африки. Участники конференции обсудят вопросы развития литературы и искусства этих стран.

Корреспонденты нашего журнала обратились к ряду деятелей киноискусства советских республик Средней Азии с просьбой рассказать об их новых работах, творческих планах и замыслах.

Ниже публикуются их ответы.

Режиссер КАМИЛЬ ЯРМАТОВ (Ташкент).

— В последние годы мне пришлось много путешествовать по странам Востока. Я побывал в Китае, во Вьетнаме. Повсюду в этих странах я видел огромный духовный подъем у народов, добившихся независимости, гордость за свою победу, небывалый прогресс.

То, что я видел, возбудило во мне желание поставить фильм о борьбе народов Азии и Африки против колониализма. Местом действия фильма будут, по-видимому, арабские страны, где сейчас проходит передовая линия борьбы колониальных и зависимых народов с империализмом.

Эту творческую мечту я еще вынашиваю, но надеюсь, что она будет воплощена.

А пока — после постановки большой исторической картины «Авиценна» — я готовлюсь к созданию фильма «Комдэ и Моден» (сценарий Ш. Рашидова и В. Витковича). Это экранизация произведения узбекского поэта XVII века Бедиля, повествующего о любви узбекского юноши и индийской девушки, союзу которых помешала национальная рознь. Фильм задуман как совместная работа узбекских и индийских киноработников.

Народный артист УзССР НАБИ РАГИМОВ (Ташкент).

— Работа в кино занимает значительное место в моей творческой жизни. За последнее время на Ташкентской киностудии я снимался в фильмах «Рыбаки Арала», «Священная кровь». В картине «Путь Хайдара», рассказывающей о становлении советской власти в Узбекистане, я играю роль отца героя фильма Усто-Касыма.

В музыкальной комедии «Очарован тобой», по сценарию М. Мелкумова и Т. Тулы, мне предстоит сниматься в роли режиссера, энтузиаста художественной самодеятельности. В фильме «Комдэ и Моден» я буду сниматься в роли дворцового поэта. Хочется также (это моя многолетняя мечта) создать образ остро характерного плана в фильме, отображающем сегодняшнюю жизнь нашей республики.

Режиссер М. АКСАКОВ (Фрунзе).

Совместно с киргизским писателем Касымалы Джантошевым я завершил работу над сценарием под условным названием «Цветы Тянь-Шаня». В нем повествуется о героическом труде животноводов, разводящих в трудных климатических условиях центрального Тянь-Шаня новую породу тонкорунных овец. Усилия новаторов нередко вступают в противоречие с многовековыми навыками и традициями, сложившимися у местных животноводов.

Вытекающие отсюда неизбежные конфликты старого и нового, многовековых навыков и смелого новаторства и являются основой, на которой строится сюжет сценария.

Победу нового над пережитками прошлого приходится повседневно наблюдать в жизни киргизского народа. Для драматурга тут неисчерпаемый источник тем, сюжетов, замыслов. Надо только уметь видеть и отобрать наиболее значительное, типичное.

Я собираюсь также работать над сценарием музыкальной комедии из жизни молодой киргизской художественной интеллигенции. В этой комедии мне хочется показать новую жизнь народа, расцвет его культуры. Хочется, чтобы зазвучали в ней чудесные, самобытные мелодии, которыми так богат музыкально одаренный киргизский народ, чтобы звенел в ней его любимый музыкальный инструмент — комуз.

Народный артист СССР АЛТЫ КАРЛИЕВ (Ашхабад).

— Как режиссер, я собираюсь совместно с Е. А. Ивановым-Барковым осуществить задуманную нами экранизацию замечательного романа Берды Кербабаева «Решающий шаг», создать большое полотно о жизни туркменского народа, о его возрождении при Советской власти.

Как актер, я мечтаю сыграть в этом фильме роль главного героя романа Артыка — человека примечательной судьбы, в образе которого олицетворен рост самосознания туркменского народа, добившегося своего счастья в братском союзе с русским народом.

По страницам газет и журналов

ЕЩЕ ОБ УЧЕБНЫХ ФИЛЬМАХ

В журнале «Искусство кино» уже сообщалось о применении кино в учебной работе средней школы. Учебные фильмы с каждым годом все больше используются на уроках физики, химии, истории, литературы и других предметов в качестве пособия, оказывающего большую помощь в усвоении школьниками проходимого материала. Что особенно важно, учебные фильмы все чаще стали появляться на уроках в сельских школах.

Однако на пути распространения школьных фильмов стоит немало препятствий. О некоторых из них, весьма существенных, пишет в журнале «Народное образование» директор Ленинградской областной фильмотеки учебных фильмов В. Дмитриев. Руководимая им фильмотека существует четвертый год. До ее создания 130 школ Ленинградской области, имевших свою киноаппаратуру, редко пользовались учебными фильмами из-за того, что в школах некому было их демонстрировать.

Фильмотека, как рассказывает В. Дмитриев, стала готовить любителей-киномехаников из числа преподавателей школ. Одновременно она взяла под свое покровительство и школьные кружки юных киномехаников, которые создавались по инициативе преподавателей, прошедших курсы.

«Таким образом,— пишет В. Дмитриев,— используя различные формы работы, фильмотека за три года подготовила более 300 кинодемонстраторов из числа учителей и лаборантов и, кроме этого, более чем 350 учащимся были выданы удостоверения о присвоении прав школьного демонстратора».

В итоге, по словам автора, сейчас в школах области используется на уроках вдвое больше учебных фильмов, чем в 1955 году. Теперь фильмотека посылает в школы области более 1500 посылок с учебными фильмами в год.

«Цифры эти, однако, можно было бы значительно увеличить,— заверяет автор,— если бы не... ограниченность числа копий фильмов в фонде фильмотеки».

Автор указывает, что лишь четвертая часть фонда фильмов имеется в 8—10 копиях, а 60 процентов — в шести копиях. А ведь в области сейчас более 200 кинофицированных школ, разбросанных на обширной территории. Но даже наибольшее количество— 18 фильмокопий, присылаемых Главснабпросом, не могут удовлетворить потребности школ.

Работникам Министерства просвещения РСФСР надо серьезно задуматься над тем, как обеспечить систематическое использование кино в учебной работе сельских школ.

УНИКАЛЬНЫЙ НАУЧНЫЙ ФИЛЬМ

В наши дни кино стало верным и незаменимым помощником советского ученого. Все глубже входит оно в повседневную жизнь научно-исследовательских институтов, лабораторий, помогая передовой советской науке проникать в еще неразведанные тайны природы.

Газета «Вечерняя Москва» сообщила об интересном , имеющем огромное значение для развития современной микробиологии фильме о жизни микробов, который создан советским ученым проф. М. А. Пешковым.

Фильм проф. Пешкова, как указывает газета, «по-новому, во всех деталях показывает основные черты строения и жизнедеятельности микроорганизмов».

Этот фильм создан при помощи нового оптического прибора — оноптрального микроскопа, увеличивающего видимость микроорганизмов в тысячи раз и при этом придающего изображению большую объемность. Прибор позволяет свободно наблюдать тончайшие и сложнейшие жизненные процессы микроорганизмов.

«Проф. Пешков,— сообщает газета,— усовершенствовал, реконструировал этот прибор, открывающий невиданные возможности для изучения тонкого строения микробов, их природы, превращений под воздействием внешних условий».

Уникальный научный фильм проф. Пешкова, открывающий перед наукой новые перспективы, как сообщает газета, будет демонстрироваться вместе с оноптральным микроскопом на Всемирной выставке в Брюсселе.

20 ТЫСЯЧ КИНОКАДРОВ В СЕКУНДУ

Журнал «Наука и жизнь» сообщает о сконструированной советскими учеными и инженерами и демонстрировавшейся на недавней выставке новейшей кино- и фотоаппаратуры в Ленинградском Доме кино сверхскоростной съемочной камере.

При помощи этого киноаппарата исследователь получает возможность приподнять завесу над недоступными до сих пор тайнами быстропротекающих, мгновенных процессов.

Снятый этой камерой фильм раскрывает во всех деталях то, что до сих пор было недоступно человеческому глазу, не поспевающему за быстрым движением.

«Эта универсальная камера, — пишет М. Димов, — имеет диапазон скоростей съемки от 1 тысячи до 20 тысяч кадров в секунду!»

Как отмечает автор статьи, камера может давать разные по величине кадры.

Установленная на треноге и имеющая вращение на 360 градусов, новая съемочная камера оборудована дистанционным управлением, прибором для синхронизации начала съемки с началом процесса движения изучаемого предмета.

Зарядка камеры производится на свету. Кадры располагаются на пленке подобно строчкам книжного текста.

По габаритам и весу новая киносъемочная камера доступна также для применения в полевых условиях. «С помощью этой камеры можно проследить изменение структуры металла при скоростной обработке... Камера зафиксирует путь неутомимого челнока и расскажет о том, ритмично ли действует пульс часового механизма...».

Первые экземпляры новой сверхскоростной киносъемочной камеры, как сообщает журнал, уже изготовлены. Сейчас Ленинградский институт точной механики и оптики, создавший эту камеру, разрабатывает конструкцию новой кинокамеры, скорость съемки которой будет достигать полмиллиона кадров в секунду.

Со всех концов страны

ХРОНИКА КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВА

Министерство культуры СССР впервые выпускает на всесоюзный экран фильмы кинолюбителей: «Мы были на целине» — картину, созданную в самодеятельной студии Московского государственного университета автором-оператором В. Голубевым, и киноочерк «На Памире», заснятый заслуженным мастером спорта М. Ануфриковым во время восхождения группы альпинистов на пик Ленина.

●

Большую и интересную работу проводит Рижская станция юных техников со школьниками-кинолюбителями. Здесь силами ребят снимаются самодеятельные фильмы, устроен консультационный пункт для начинающих кинолюбителей, работает лаборатория для проявления, копирования и монтажа заснятой пленки.

Фильмы юных кинолюбителей — «Третий слет пионеров», «Слет юных туристов», «Пионерский лагерь «Гауя», «Планеристы» — с успехом демонстрировались на XII съезде ЛКСМ Латвии.

●

Кинолюбители г. Ухты, объединившиеся при Доме культуры, выпустили первый киножурнал о людях и жизни родного города. Секция кинолюбителей насчитывает сейчас двадцать человек; возглавляет ее большой энтузиаст этого дела В. Надеждин.

●

Успешно работает в Харькове любительская киностудия Государственного университета. Организатором и руководителем студии является профессор Л. М. Андреасов, горячий пропагандист кинолюбительства. Студия выпустила два фильма на узкой пленке со звуковым сопровождением на магнитофоне.

Студенты-кинолюбители Челябинского политехнического института развернули интересную работу по пропаганде физической культуры и спорта средствами кино. Руководитель студии преподаватель физкультуры В. Алабин использует фильмы, созданные кинолюбителями-спортсменами, и для тренерской работы. В настоящее время студия «ЧПИ-фильм» готовит большой фильм, посвященный Всероссийской спартакиаде.

●

Мелитопольские дизелестроители недавно просмотрели киносборник, заснятый работником завода Ф. Шевченко. Короткометражный узкопленочный фильм рассказывает о передовиках производства, о занятиях в спортивных секциях, о выполнении коллективом завода взятых им обязательств.

●

Самодеятельная киностудия Киевского государственного университета закончила работу над своим первым звуковым художественным фильмом «Пятно на чертеже», рассказывающим о жизни и учебе студентов. Коллектив студии насчитывает уже более 120 кинолюбителей.

БЕСЕДА С ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО

Две недели гостил в СССР — Москве и Ленинграде — известный итальянский драматург, режиссер и артист театра и кино Эдуардо Де Филиппо. Вот что он сказал перед отъездом на родину корреспонденту нашего журнала:

— Мне довелось побывать в двух прекрасных городах — Москве и Ленинграде. Я с большим интересом знакомился с культурными достижениями вашей страны, видел театральные спектакли, фильмы, несколько часов провел в изумительном Эрмитаже. Впечатлений много, очень много! Но с читателями журнала «Искусство кино» хочется поделиться впечатлениями о кинематографии.

Моя первая встреча с советским киноискусством произошла тридцать лет тому назад, когда я видел гениальную ленту Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». Никогда из памяти не изгладится этот поистине великий фильм, триумфально обошедший экраны всего мира.

Другим выдающимся произведением советской кинематографии я считаю «Чапаева» бр. Васильевых. Недаром дети ряда поколений, видевшие этот прекрасный фильм, в разных странах мира играли и играют в «чапаевцев».

Можно было бы назвать еще много советских фильмов более позднего периода, которые произвели глубокое впечатление на меня и моих соотечественников.

Мы, итальянцы, внимательно следим за творчеством советских кинорежиссеров. Мы любим фильмы советских коллег за их мастерство и великий гуманизм.

В мой нынешний приезд я смотрел монументально-философскую работу Григория Козинцева «Дон-Кихот». Мне кажется, что это один из лучших советских фильмов. Авторы картины последовательно, с большим художественным мастерством проводят через всю киноповесть вечно живую идею борьбы за торжество справедливости и добра, во имя которой мужественно и храбро сражался Дон-Кихот — Рыцарь Печального Образа.

Появляясь перед зрителем, Дон-Кихот (Н. Черкасов) в черном плаще, широкополой шляпе, с мечом на боку вызывает улыбку. Но когда объектив киноаппарата выхватывает одухотворенное лицо Дон-Кихота, улыбка зрителя исчезает. Смотря в эти умные глаза, устремленные вдаль, глаза, полные боли и сострадания к людям, мы, зрители, невольно проникаемся уважением к внешне смешному и нелепому испанскому идальго.

ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО БЕСЕДУЕТ С МОСКОВСКИМИ АРТИСТАМИ

Замечательный образ Санчо Пансы создал артист Юрий Толубеев.

Идея экранизации «Дон-Кихота» занимает сейчас и американскую кинематографию. Любопытно, однако, что на родине гениального Сервантеса, в Испании, с негодованием отнеслись к этому и был выражен протест против приезда в Испанию американских кинорежиссеров и актеров. Протест мотивировался тем, что американское кино при экранизации часто беззастенчиво извращает литературные памятники. Одновременно испанская печать дает высокую оценку советскому фильму, отмечает мастерство режиссуры и актеров. Мне хочется привести мнение

одной из испанских газет: «Самое ценное в фильме — это бережное отношение к Сервантесу, то есть испанский дух, переданный в образах Дон-Кихота и Санчо Пансы».

Часы, которые я провел в обществе Черкасова и Толубеева, навсегда останутся в моей памяти. Мне очень хотелось бы осуществить совместную постановку с одним из советских кинорежиссеров и чтобы главные роли непременно исполняли мои новые большие друзья Николай Черкасов и Юрий Толубеев.

На фестивале советских фильмов в Италии я видел недавно изумительный фильм «Летят журавли». Михаил Калатозов, оператор С. Урусевский, артисты А. Баталов и Т. Самойлова создали произведение потрясающей силы. Картина заставляет бороться за то, чтобы поскорее настало такое время, когда на всей нашей прекрасной земле воцарится мир, когда люди перестанут воевать, а будут украшать свою жизнь прекрасными произведениями искусства.

Рассказ о своем последнем по счету фильме «Фортунелла» Эдуардо Де Филиппо со свойственной ему скромностью начал так:

— Это фильм Флаяно, Пинелли, Феллини и Сонего. Конечно, как и каждый режиссер,— продолжал Де Филиппо,— я внес в фильм некоторую долю собственного восприятия темы, но думаю, что все же сумел раскрыть замысел авторов.

Каков сюжет этой картины?

Подобно многим, Фортунелла не знала ни родителей, ни детства. У нее странная для молодой женщины профессия: она тряпичница. Но у этого темного и забитого существа — чистая душа. И большое сердце. Она живет не столько разумом, сколько своими инстинктами. Хорошими и плохими. Часто хитростью она защищается от тех, кто сильнее ее в этой страшной жизни. А таких — большинство, почти все. Печальный опыт научил Фортунеллу с недоверием относиться к окружающему. Временами она не отличает больше добра от зла. Девушкой она попала в плохие руки. Человек, который руководит ею в жизни, навеки погряз в преступном мире. Но даже оказавшись из-за него в тюрьме, она никого не винит. Уж такова ее злосчастная судьба...

А судьба сводит Фортунеллу с другим человеком. Честным, образованным, способным ее понять и по достоинству оценить. Зато Фортунелла его не понимает. Не только в переносном, но даже и в прямом смысле этого слова. Оба — итальянцы, но говорят они на разных языках, настолько глубока разделяющая их социальная пропасть. И рядом с этим умным, благородным и независимым человеком Фортунелла чувствует себя особенно ничтожной. Она отказывается от своего счастья.

Ребенком Фортунелла росла у привратницы старого княжеского палаццо. Однажды девочка куда-то бежала и столкнулась с самим князем. Он поднял ее на руки и спросил: «Куда ты так спешишь, дочь моя?» Несколько высокопарное обращение «дочь моя» Фортунелла восприняла буквально. И с тех пор в самых сокровенных тайниках души она лелеяла надежду, наивную и смешную. Но разве может человек жить без надежды? И она мечтает, что когда-нибудь сможет предстать перед своим сиятельным отцом. Однако это будет лишь тогда, когда она сумеет принять «достойный» вид.

А пока ее жизнь полна драматических эпизодов. Иногда, впрочем, и комических — например, когда ее заставляют совершить кражу на древнем этрусском кладбище. И трагических,— когда она узнает о смерти единственного человека, который ее по-настоящему любил. В наследство от него Фортунелла получает ветхий маленький домик. Теперь она может представиться князю!

Но римский аристократ шокирован ее претензиями. Он спешит доказать, что это пустая фантазия. И не замечает, как глаза Фортунеллы тускнеют: в них угасает мечта...

И все же Фортунелла становится сиятельной княгиней! На ней вечернее платье. Голову венчает маленькая золотая корона. Бутафорская корона, бутафорское платье. Как и все, что окружает Фортунеллу в этом третьеразрядном варьете, где она теперь работает статисткой...

Что сказать об основных исполнителях фильма? С огромным удовольствием я работал с Джульеттой Мазина, создавшей правдивый, трогательный образ Фортунеллы. Это актриса большой культуры, редкого интеллекта и трудолюбия. И если зритель подметит какие-нибудь недочеты в ее работе, то винить в них следует только меня, постановщика фильма. Необычайно выразителен и Альберто Сорди в роли изолгавшегося, безнадежно развращенного человека.

На вопрос о его ближайших творческих планах Де Филиппо отвечает не сразу.

— Ничего конкретного, определенного,— задумчиво говорит он.— У меня немало тем и даже разработанных сюжетов. Но осуществить свои замыслы в сегодняшних условиях очень трудно. Не находишь продюсера... Работаю сейчас над сценарием для фильма с Анной Маньяни в главной роли.

●

Беседа прерывается несколько неожиданным обстоятельством. Стоят необычайно ясные дни. И Де Филиппо хочет обязательно увидеть полет «маленькой советской луны»! А она в этот день пронесется над Москвой очень скоро — в 19 часов 22 минуты.

Прощаясь, Де Филиппо просит передать сердечный привет читателям журнала «Искусство кино».

— Я надеюсь еще не раз побывать в Москве,— говорит он.— До новых встреч!

ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ПЛАНЫ

Недавно в Москве по приглашению Союза работников кинематографии СССР гостил известный итальянский кинорежиссер Джузеппе Де Сантис. Он побывал в редакции журнала «Искусство кино» и поделился своими впечатлениями о новых советских фильмах, а также своими творческими планами.

— Чувством любви к вашей стране и вашему кино озарена вся моя жизнь коммуниста и режиссера,— сказал Де Сантис.—Первым фильмом, который по-настоящему воодушевил меня на борьбу за новое итальянское кино, был «Броненосец «Потемкин»— фильм, который нам, еще очень юным ученикам Экспериментального киноцентра, не удалось из-за визита полиции досмотреть легально и пришлось изучать тайно на мовиоле.

С тех пор я пользуюсь каждой возможностью, чтобы расширить свое представление о советском кино. За время пребывания в Москве я посмотрел несколько последних работ советских киностудий.

Наиболее сильное впечатление на меня произвел фильм «Коммунист» Ю. Райзмана и Е. Габриловича. Эта картина особенно близка моим представлениям о том, каким должен быть кинематограф и в идейном смысле и по драматургии и режиссуре.

Умело построенный сценарий и хорошая режиссура обеспечивают фильму не ослабевающий ни на минуту интерес зрителя...

Де Сантис высказывает и ряд критических замечаний о фильме. В частности, он считает образ Василия Губанова слишком однопланным.

Де Сантис положительно оценивает также фильм «Летят журавли», в котором его особенно привлекает «красивая и светлая история любви».

— В фильме «Летят журавли» режиссер М. Калатозов вместе с оператором С. Урусевским искал новые средства выразительности. Благодаря их совместным поискам большая часть повествования ведется на современном языке искусства, примером которого может служить тот эпизод фильма, где солдаты покидают сборный пункт, — эпизод великолепный, пленивший меня и своей глубокой человечностью и той свободой, с которой авторы фильма используют все технические возможности кино.

Вместе с тем в фильме есть эпизоды, рассказанные архаическим языком. Таким эпизодом мне кажется сцена смерти Бориса.

Новое явное соседствует в фильме со старым. Какой язык предпочтительнее — архаический или

ДЕ САНТИС В МОСКВЕ

современный? Я лично предпочитаю современный.

Увидев фильм «Рассказы о Ленине», я порадовался за Сергея Юткевича, порадовался простоте подлинного высокого искусства, которая отличает его новую работу.

Я иностранец, и мне трудно судить о том, насколько Максим Штраух верно передает черты живого Ленина, но мне его исполнение роли кажется и сильным и убедительным.

Я видел советский панорамный фильм «Широка страна моя...». Конечно, это только первый опыт,

далекий от совершенства, но я вижу за ним будущее киноискусства.

Над синерамными фильмами на Западе сейчас смеются, как смеялись когда-то над самим кино, над первыми звуковыми и цветными фильмами. А мне кажется, что нельзя недооценивать кадр нового формата и еще большее приближение к реальной действительности, которое он несет с собой. Ведь в кадре, к которому мы привыкли, соотношение человека и окружающего мира непропорционально тому соотношению, которое существует в жизни. Я уверен, что еще придут такие художники (возможно, это будут люди не нашего, а более молодого поколения), которые на новом экране создадут новые шедевры киноискусства и силой своего таланта опрокинут прогнозы скептиков.

Дальнейшая часть беседы касалась последних работ и творческих замыслов Де Сантиса:

— Для того чтобы вы поняли, что значила для меня работа над фильмом «Дорога длиной в год», мне придется вкратце рассказать о «дороге длиной в несколько лет», которая привела меня в Югославию.

Моя творческая биография последних лет отчетливо делится на две части: то, что я создавал, и то, что хотел создать.

В 1949 году я работал над фильмом «Нет мира под оливами», но мечтал совсем о другом фильме. Под впечатлением трагических событий на юге Италии, в Калабрии, где были расстреляны безземельные крестьяне, которые пытались разделить пустующие латифундии, я с друзьями написал сценарий «Мы, которые растим зерно».

Два года я искал продюсера, который захотел бы, вернее, не побоялся бы финансировать постановку фильма по этому сценарию. Продюсеры находились, и не только итальянские. Но достаточно было кому-то сверху слегка «потрепать за волосы» этих продюсеров, и они тут же отказывались от своих обещаний.

«ДОРОГА ДЛИНОЙ В ГОД»

«ДОРОГА ДЛИНОЙ В ГОД»

Два года я ничего не снимал. Ставить фильмы бессодержательные, «коммерческие» не хотелось. Ставить фильмы, нужные моей стране, моему народу, я не мог.

Благодаря ряду счастливых случайностей мне удалось осуществить в 1951 году постановку фильма «Рим в 11 часов», который заставил итальянцев еще раз задуматься над их печальной повседневностью.

Вскоре после выхода в прокат фильм под давлением правящих кругов Италии был снят с экрана. Буржуазные газеты посвящали нападкам на фильм и его авторов свои передовые статьи.

«Рим в 11 часов» привел в бешенство итальянскую реакцию.

После выхода фильмов «Умберто Д.» и «Рим в 11 часов» кампания травли прогрессивного итальянского кино приобрела широкий и организованный характер.

Это была травля «на уничтожение».

Поскольку я стал главным объектом шельмования, было ясно, что мне не дадут делать правдивые фильмы.

Вмешательство продюсеров и цензуры в мою работу над фильмом «Люди и волки» привело к тому, что я вынужден был в открытом письме в газету «Унита» публично снять свое имя с титров этой картины.

За то, что я в этом письме разоблачил методы продюсеров, их ассоциация объявила мне чуть ли не формальный бойкот.

К этому времени у меня было уже несколько сценариев, которые соответствовали моему представлению о том, какими должны быть современные произведения итальянского киноискусства: «Круглогрудка» (киноповесть о деревенской проститутке), сценарий «Человек без праздников», рассказывающий о судьбе рабочего, и, наконец, сценарий «Дорога длиной в год» — о «забастовке наоборот», о том, как рабочие, уволенные со стройки шоссе, наперекор хозяевам продолжают работать и в конце концов добиваются того, что их работу признают и оплачивают.

Ни один из этих сценариев не мог быть реализован в Италии.

После долгих и трудных размышлений я решил попытаться за пределами Италии делать фильмы, которые нужны моему народу. Одним из таких произведений является картина «Дорога длиной в год», работу над которой я заканчиваю на югославской студии «Ядран-фильм».

Действие «Дороги длиной в год» происходит в вымышленной стране, но пейзажи этой страны, лица некоторых ее жителей (в фильме наряду с югославскими актерами снимались также и итальянские), черты социальной жизни, безработица и сама «забастовка наоборот» — все это покажется очень знакомым моим соотечественникам.

Фильм черно-белый, широкоэкранный. По своему построению он близок к роману. Как это явствует из названия, дорога, вокруг строительства которой происходят события фильма, прокладывается целый

«ДОРОГА ДЛИНОЙ В ГОД»

год, и соответственно кинороман делится на четыре главы — по числу времен года.

Главы кинoромана следуют друг за другом без каких-либо перерывов, сменяются только (как это и бывает в жизни) действующие лица, и тот, кто был главным героем предыдущей главы, становится в новой второстепенным персонажем, как бы уходит в «хор».

В фильме вы увидите и знакомые вам лица (правда, в новом качестве) и лица, вам совершенно неизвестные.

Так, одного из героев фильма играет Массимо Джиротти, но на этот раз, впервые за годы своей работы в кино, он предстает перед зрителем этаким безудержным весельчаком, бездумным парнем. Я дружен с Массимо с детских лет. И именно потому, что я хорошо знаю все возможности этого талантливого артиста, я пригласил его на роль, резко отличную от тех ролей, которые ему доводилось играть раньше.

Надеюсь, что зритель оценит Массимо Джиротти в новой роли, так же, как и обрадуется дебюту на экране талантливого югославского юноши Ивицы Паева, студента и спортсмена.

Естественно, что у меня, итальянского режиссера, впервые работавшего в другой стране, было много трудностей. И дело было не только в моем незнании языка.

Югославская кинематография еще очень молода, она еще не обладает такими постановочными возможностями, которыми располагают киностудии Запада.

Но в Югославии я впервые в жизни был избавлен от въедливого, бесцеремонного вмешательства продюсеров и цензуры.

Если мой фильм появится на итальянских экранах,— закончил Де Сантис,— если он поможет моим землякам в их борьбе за преображение родной страны,— значит путь, избранный мною, правилен, и мне остается только его продолжать.

Н. Лебедев

НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Как уже сообщалось в журнале «Искусство кино», недавно состоялись два международных киноведческих конгресса — XIII конгресс Международной федерации фильмотек (ФИАФ) в Антибе и первый конгресс историков кино в Париже.

В материалах этих конгрессов содержалось много интересных фактических данных, позволяющих составить представление о киноведческих учреждениях различных стран мира.

В Антибском конгрессе приняли участие делегаты 36 национальных и международных организаций: фильмархивов, синематек, киномузеев и киноведческих институтов.

Названия организаций приведены так, как они значатся в списке участников. Но, по существу, отнесение той или иной организации к группе фильмархивов, синематек, музеев или институтов весьма условно.

Фильмархивами именуют себя главным образом те учреждения, которые сосредоточивают свое внимание на собирании, хранении, реставрации и научной обработке фильмов и лишь во вторую очередь занимаются популяризацией своих богатств.

Напротив, синематеки, как правило, центр тяжести своей деятельности переносят на пропаганду имеющихся в их фондах классических кинопроизведений: на организацию просмотров этих произведений в собственных проекционных залах и в других аудиториях, на издание популярной литературы по вопросам кино, на устройство в своей стране и за рубежом выставок и фестивалей, посвященных национальной и мировой кинематографии.

Киномузеями называются учреждения, имеющие постоянные экспозиции по истории и технике кино. Но большинство из них занимается также собиранием и обработкой фильмов и популяризацией киноклассики.

Наконец, киноинститутами, как правило, именуют себя учреждения, в которых акцент делается на научную киноведческую работу — создание трудов по истории кино и т. д.

Однако, повторяю, разграничения эти весьма неточны и приблизительны. Независимо от официальных наименований, в разных учреждениях формы работы настолько переплетаются, что порой трудно определить, почему данная организация называется фильмархивом, а не синематекой или киномузеем.

●

Из отчетных докладов явствовало, что за последние годы большинство членов ФИАФ значительно расширило свою деятельность. Во много раз увеличился обмен фильмами и другими кинематографическими материалами, укрепились международные связи, стали более частыми взаимные визиты сотрудников синематек разных стран.

Значительно возросла также популяризаторская деятельность: организация просмотров классических фильмов для широких кругов зрителей, показ этих фильмов по телевидению, устройство киновыставок, издание популярной кинолитературы и т. д.

Особенно широко развернула свою деятельность Французская синематека. Помимо широкого обмена картинами с большинством фильмархивов других стран, синематека активно помогает фильмами молодым и вновь организуемым киноведческим учреждениям: синематекам стран Латинской Америки, Ближнего и Среднего Востока.

Большую работу ведет синематека также в области популяризации лучших произведений киноискусства: в своем проекционном зале при Парижском педагогическом музее она регулярно проводит просмотры классических фильмов для творческих работников и учащейся молодежи.

Кроме того, синематека оказывает значительное содействие зарубежным киноведческим организациям, делясь с ними опытом и помогая в устройстве киновыставок, просмотров, лекций по вопросам киноискусства и т. д. Так, например, при ее содействии был проведен цикл просмотров советских фильмов в Национальном кинотеатре в Лондоне.

Интересна деятельность Британского института кинематографии. По масштабам и разносторонности работы это, вероятно, самая крупная из киноведческих организаций капиталистической части мира.

За два десятилетия своего существования институт накопил большие ценности. Помимо фонда фильмов, насчитывающего около 7 тысяч английских и зарубежных картин, в институте имеются: информационно-справочная картотека по вопросам кинематографии, насчитывающая свыше 500 000 карточек о фильмах, кинодеятелях, кинолитературе, кинофирмах и т. д.; фотоархив в количестве свыше 120 000 негативов и позитивов (увеличенные кадры из крупнейших фильмов, портреты кинодеятелей, снимки производственных моментов и пр.); библиотека кинолитературы, включающая несколько тысяч названий книг и журналов по кино на всех языках мира.

Издательский отдел института выпускает журнал «Сайт энд саунд» ежемесячный «Кинобюллетень» (краткие аннотации и рецензии на новые фильмы), а также книги и брошюры, посвященные вопросам кино.

Лекционное бюро проводит курсы и циклы лекций в учебных заведениях и для кинолюбителей по истории, теории и производственно-творческим вопросам киноискусства.

Институту принадлежит небольшой (на 500 мест), но хорошо оборудованный Национальный кинотеатр в Лондоне для показа 35-миллиметровых и широкоэкранных лент. В театре проводятся кинофестивали, устраиваются встречи с английскими и зарубежными кинодеятелями, организуются месячники и декады национального киноискусства разных стран.

Очень активна Бельгийская синематека, ведущая большую популяризаторскую работу по телевидению. За минувший год ею проведено несколько десятков телепередач, во время которых после демонстрации лучших фильмов выступали ведущие творческие работники разных стран (Жан Ренуар, Клод Отан-Лара, Луи Дакэн, Жан Гремийон, Де Сантис, Алессандро Блазетти, Поль Гримо, Хуан Бардем, Пьер Превер, Линдсей Андерсон и многие другие).

Синематекой издан ценный библиографический справочник «Мировая кинопресса». Кроме того, синематека руководит национальным объединением киноклубов и шефствует над школьным кинолюбительством (снабжая кинокружки учащихся пленкой, организуя обработку ее и пр.).

Бельгийской синематекой была проведена большая работа по подготовке кинематографических конкурсов и фестивалей, связанных с Международной выставкой в Брюсселе.

В последнее время несколько оживилась киноведческая работа в Соединенных Штатах Америки. Наиболее значительную по масштабам деятельность в области пропаганды киноклассики ведет синематека нью-йоркского Музея современного искусства. Представительница музея Айрис Берри в своем сообщении на конгрессе подчеркнула, что Нью-йоркская синематека интересуется, в частности, произведениями советских киномастеров и что в музее собран обширный материал, посвященный С. Эйзенштейну. Заслуживает внимания также работа этой синематеки по переводу всего принадлежащего музею фонда фильмов на негорючую пленку.

Помимо синематеки Музея современного искусства в США существуют фильмархивы при известной фабрике по производству фотокиноматериалов «Джордж Истмен» в Рочестере (где особенно высоко поставлена техника хранения фильмов), при библиотеке конгресса США в Вашингтоне (где сосредоточены ценные коллекции по раннему периоду истории американского кино) и другие.

За последние годы в США образовалось немало частных фильмотек, разных по размерам и составу фондов. В них попадаются редкие и ценные кинокартины.

Растет интерес к изучению киноискусства (а также к применению кино для педагогических и научно-исследовательских целей) в американских высших учебных заведениях. Во многих читаются лекции и ведутся практические занятия по тем или иным разделам киноведения...

Положительной оценки заслуживает активная и целеустремленная работа молодых фильмархивов стран социалистического лагеря (Чехословакии, Польши, ГДР и других), а также синематек Дании и Швейцарии.

С большим интересом был встречен на конгрессе доклад «Госфильмофонда» СССР.

Особое внимание делегатов привлек присланный «Госфильмофондом» первый выпуск каталога обменного фонда советских фильмов. Тут же, в перерывах между заседаниями, стали поступать заявки на картины, которые хотели бы получить синематеки разных стран.

Серьезное значение имеет обсуждавшийся на конгрессе вопрос о создании прокатного фонда класси-

ческих фильмов на 16-миллиметровой пленке. Во-первых, узкопленочные копии в несколько раз дешевле и более транспортабельны, во-вторых, во многих странах 16-миллиметровые фильмы освобождены от налогов и цензуры и, следовательно, не встречают тех трудностей, которые приходится преодолевать фильмам, отпечатанным на общепринятой 35-миллиметровой пленке.

Конгресс принял практические решения, которые позволят расширить международный обмен узкопленочными фильмами.

Нет сомнений в том, что конгресс в Антибе послужит укреплению научных и организационных контактов между киноведческими учреждениями различных стран и внесет свой вклад в общее дело упрочения культурных связей и дружбы между народами.

●

Положительную роль сыграл и созванный ФИАФ Международный конгресс историков кино.

Идея созыва такого конгресса уже давно вынашивалась киноведами, связанными с Федерацией фильмотек. По мере накопления картин и других киноматериалов каждый фильмархив и синематека заинтересованы в привлечении к своей работе историков и киноведов — для обобщения и научной систематизации этих материалов. В свою очередь историки кино не могут плодотворно вести исследования без фильмов и других материалов, сконцентрированных в синематеках.

За послевоенные годы за границей появилось немало книг, посвященных либо мировому киноискусству, либо киноискусству отдельных стран. При всем различии в исходных теоретических концепциях, знании материала и литературных талантах их авторов все эти труды страдают серьезными недостатками.

Часть недостатков объясняется объективными причинами — новизной, сложностью и стремительностью развития самого предмета исследования, неразработанностью методики исследования произведений киноискусства и процессов их создания и т. д. Многие киноведческие труды, выходящие в капиталистических странах, антинаучны по своей методологии.

В ближайшие годы исторические работы по кино неизбежно будут страдать некоторой описательностью, фактографичностью. Но вот добросовестного изложения фактов — основы всякой науки — можно и нужно требовать уже сейчас. К сожалению, и с этой стороны почти все изданные до сих пор труды по истории кино весьма уязвимы.

А так как за 62 года существования кинематографа фактов накопились целые горы и систематизировать их не в силах не только киновед-одиночка, но и коллективы киноведов отдельных стран, то родилась мысль об объединении историков кино в международном масштабе.

Впервые такая встреча состоялась осенью 1955 года во время Варшавского конгресса ФИАФ.

На следующем конгрессе ФИАФ в Дубровнике (1956) был принят план организации Международного конгресса историков кино, который и был созван в Париже в конце 1957 года.

Главным пунктом повестки дня конгресса были доклады и сообщения представителей разных стран об основных этапах развития киноискусства этих стран.

Как правило, доклады представляли собой краткие (по 15—20 минут) обзоры, перечислявшие важнейшие факты, имена ведущих кинодеятелей, крупнейшие кинопроизведения.

Уже в силу своей лапидарности обзоры эти в большинстве содержали мало нового.

Но все же некоторые из обзорных сообщений представляли известный интерес.

Таков, например, доклад Британского института кинематографии «Очерки истории британского фильма», в котором дана периодизация истории английского кино, перечислены важнейшие творческие и производственные факты, названы крупнейшие фильмы, имена их создателей, ведущие кинофирмы.

По этому же принципу составлен сравнительно подробный доклад Копенгагенского киномузея, дающий несколько схематичную, но четкую картину развития датской кинематографии.

Интересные в отдельных своих частях сообщения были сделаны историками кино Франции, Польши, ГДР, Венгрии, Чехословакии и некоторых других стран. Когда будут отредактированы стенограммы конгресса, они должны быть тщательно изучены советскими историками — специалистами по зарубежному кино.

Но уже при первом знакомстве с докладами бросается в глаза чрезвычайный разнобой между ними в основных методологических вопросах: о предмете и границах истории кино, о принципах периодизации и т. д.

В докладах и прениях были вскрыты также грубейшие фактические ошибки во многих опубликованных до сих пор книгах по истории кино.

Мой доклад «Основные этапы развития русского и советского кино» был выслушан с большим вниманием и вызвал оживленный обмен мнений.

Весь ход прений по докладу свидетельствовал о высокой оценке зарубежными киноведами советского киноискусства и его вклада в теорию и практику мировой кинематографии.

Конгрессом был обсужден вопрос об организации научно-вспомогательной работы по истории кино в международном масштабе.

В большом докладе на эту тему Жорж Садуль выдвинул ряд практических предложений: о подготовке к изданию хронологической фильмографии по странам и периодам, начиная со дня возникновения кинематографии по настоящее время; об организации микрофильмирования важнейших печатных материалов по истории кино и обмена ими между национальными объединениями историков кино разных стран; об установлении единой международной системы фильмографических справок и утверждении интернационального кода, сокращений наиболее употребительных кинотерминов; о разработке методики подробного научного описания фильмов и ряд других.

Конгресс признал целесообразными эти предложения и рекомендовал национальным объединениям историков кино детально обсудить их.

Конгрессом было принято решение о создании постоянного международного объединения историков кино при ФИАФ.

●

Международная встреча историков кино, положившая начало совместной работе исследователей киноискусства многих стран, явилась полезным и плодотворным начинанием.

Вступление советских киноорганизаций в ФИАФ и участие в создании международного объединения историков кино открывает новые перспективы для расширения и улучшения работы по изучению истории мирового киноискусства.

Прежде всего создаются благоприятные условия для обмена опытом между нашими и зарубежными киноведческими учреждениями в деле собирания и систематизации фильмов и фильмоведческих материалов, а также для обмена этими материалами.

Нам, например, следовало бы изучить опыт Британского института кинематографии в таких разделах его деятельности, как Национальный кинотеатр, фототека, издательский и информационный отделы и т. д. В свою очередь руководящие деятели этого института выражали желание ознакомиться с работой «Госфильмофонда», организацией подготовки кадров во ВГИКе.

Немало полезного могло бы дать также изучение практики работы Французской синематеки, Чехословацкого фильмархива, Пражского киномузея и ряда других зарубежных научных учреждений, особенно в организации киновыставок, лекций-показов киноклассики, обслуживании киноклубов.

Вступление «Госфильмофонда» в ФИАФ в огромной мере расширяет возможности получения для научных целей (путем обмена) наиболее важных зарубежных фильмов, а также кинолитературы, киноплакатов, микрофильмов редких и уникальных изданий по вопросам киноискусства.

Нам нужно гораздо энергичнее, чем до сих пор, вести работу по обмену фильмами и кинолитературой и, в частности, наладить для этих целей печатание фильмов на узкой пленке и микрофильмирование журналов и книг по кино. Необходимо также активнее помогать молодым и вновь создаваемым зарубежным фильмотекам в организации у них отделов советских фильмов

Советским киноведам предстоит принять деятельное участие в подготовке фильмографического справочника по всем странам мира, в разработке плана создания Международного института по изучению кино.

Все это, несомненно, поможет дальнейшему укреплению творческих связей и делового сотрудничества между киноведами различных государств, будет способствовать успешной работе по исследованию и обобщению творческого опыта мирового киноискусства.

Умберто Барбаро

ТАК МЫ РОСЛИ

Известный итальянский кинокритик и историк кино Умберто Барбаро прислал в редакцию нашего журнала статью, в которой на обширном материале показывает плодотворное влияние советского киноискусства на итальянскую кинематографию. В этой статье (которую мы публикуем с небольшими сокращениями) подчеркивается, что опыт советского киноискусства сыграл важную роль в формировании теоретических взглядов и в творческой практике прогрессивных итальянских кинемастеров. Высказывания Умберто Барбаро показывают также важность дальнейшего укрепления взаимно полезных и ценных творческих связей между кинематографистами Советского Союза и Италии.

В период фашистского господства положение итальянской кинематографии было плачевным. Прогрессивная, политически активная часть интеллигенции была упрятана в тюрьмы. Многие ее представители были вынуждены бежать за границу. Некоторые кинематографисты, стоявшие в стороне от политической борьбы, также должны были искать себе работу за рубежом, главным образом во Франции и в Германии. Среди них были режиссеры Ригелли, Бриньоне, Боннар, Галлоне, Дженина, Малассомма, а также ряд актеров и актрис. Уцелела от полного разгрома только часть технических кадров — операторы, декораторы, электротехники, машинисты сцены, монтажеры. Они группировались вокруг владельца разбросанных по всей стране кинематографов Стефано Питталуга, выпускавшего время от времени в Турине «коммерческие» фильмы, совершенно незначительные по своей художественной ценности.

А тем временем подрастало новое поколение, которое всерьез интересовалось проблемой качества итальянских фильмов. Тем более что в последние годы «немого» периода киноискусство за пределами Италии поднялось на высокий уровень, причем вершиной его, по общему признанию, были прекрасные, поразившие весь мир советские фильмы — прежде всего «Мать» и «Броненосец «Потемкин».

Это поколение, лишенное возможности непосредственно участвовать в создании фильмов и, таким образом, испробовать свои силы, было вынуждено поначалу ставить перед собой учебные и просветительные цели. С юношеским азартом оно отдалось спорам, дискуссиям и обсуждению фильмов. Эта деятельность, вначале очень неуверенная и не лишенная ошибок, стала более конкретной, когда молодежь объединилась вокруг периодических изданий, которые одно за другим создавал Алессандро Блазетти, и вокруг такой же молодежной группы, включавшей многих антифашистов, в том числе автора этих строк, Солароли, Мадзукки, Вергано и других. Естественно, что именно эти последние обратили свои взоры к СССР, к советской кинематографии.

Одна из первых, а возможно, даже самая первая статья о советской кинематографии, появившаяся в Италии, принадлежала перу Либеро Солароли и была опубликована в 1928 году в журнале «Чинематографо»

В том же году в Италии, где средние слои населения довольно внимательно следили за французскими изданиями, стала широко известна книга Леона Муссинака «Советское кино».

Тогда же Алессандро Блазетти основал общество по производству кинофильмов «Аугустус» и поставил

свой первый фильм «Солнце». Этот фильм, по сценарию Альдо Вергано, снимался преимущественно на натуре, без профессиональных актеров. Композиция кадра строилась, как тогда говорили, «по-русски», то есть съемка производилась под неожиданным углом — сверху, снизу, по диагонали, а главное, с частым применением эффектных крупных планов. Монтаж фильма был исключительно динамичным, — опять-таки «по-русски». Фильм снимался в районе болот, поскольку в нем шла речь о важнейшей для всей страны проблеме их осушения и освоения необрабатываемых земель. Хотя условия того времени заставили Блазетти снять фильм с учетом требований тогдашних властей, он все же имеет известное художественное значение. На нем лежит совершенно явный отпечаток влияния советского кино, хотя оно и было косвенным, эмпирическим и большей частью внешним.

К тому времени широкие круги итальянских зрителей были знакомы всего с несколькими советскими фильмами — «Бабы рязанские» О. Преображенской и И. Правова, «Человек из ресторана» (итальянское название —«Официант Гранд-Отеля») Я. Протазанова и некоторыми другими. Появление этих фильмов возбудило огромный интерес публики. И, конечно, все наперебой стремились попасть на закрытые просмотры таких крупнейших кинокартин, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» или «Конец Санкт-Петербурга».

В 1930 году среди итальянских кинематографистов большое распространение получила книга Поля Рота «Кино вплоть до наших дней», в которой, как известно, уделено много места советской кинематографии; во многих итальянских журналах появились переводы работ Пудовкина. Книги Эудженно Джованетти «Кино и ремесла» (Палермо, 1930) и Этторе Маргадонна «Кино вчера и сегодня» (Милан, 1930) подробно и восторженно рассказывали о советских фильмах.

В 1932 году на первом кинофестивале в Венеции с большим интересом были просмотрены фильмы «Земля» А. Довженко, «Путевка в жизнь» Н. Экка и «Тихий Дон», О. Преображенской и И. Правова.

На следующем фестивале, в 1934 году, советской кинематографии был присужден кубок с такой мотивировкой: «За фильмы, которые по разнообразию жанров и художественным достоинствам представляют собой наиболее крупное техническое достижение из всего показанного на фестивале». Среди картин, демонстрировавшихся на фестивале, были «Челюскинцы»— фильм, который навсегда останется прекрасным и волнующим документом героизма; «Петербургская ночь», где высокой кинематографической технике, лишенной всякой искусственности и мишуры, сопутствует предельно точная обрисовка характеров; фрагменты фильмов «Иван», «Пышка» и «Новый Гулливер». На том же фестивале были показаны «Гроза» В. Петрова и «Веселые ребята» Г. Александрова. Этот последний фильм, полный остроумной и злой издевки над мещанством, вышел на экраны и пользовался у зрителей значительным успехом. Более того, режиссер Брагалья заимствовал его отдельные эпизоды для своего фильма «Взбесившиеся животные».

Советские фильмы производили огромное впечатление, в частности благодаря новизне и удивительной действенности формы. Итальянские кинематографисты пытались раскрыть ее «секрет». Они не могли понять, что замечательные результаты, достигнутые в области формы, зависели прежде всего от новизны тем и сюжетов, которые художники черпали в действительности Советской страны. Итальянские киномастера пытались усвоить методы работы этих художников, подчас механически, неосмысленно перенимали формальные приемы, с помощью которых создавались советские фильмы. Эти приемы в той или иной мере применялись во многих фильмах, снимавшихся в Италии. Так, тирана снимали снизу, а жертву — сверху; решительно отказывались использовать нормальную ось кадра, утверждая, будто «русские учат, что построение кадра по диагонали сосредоточивает внимание зрителя и уже само по себе производит на него большое впечатление»; увлекались крупными и наикрупнейшими планами, показом различных деталей, без особой нужды применяли ультрадинамичный монтаж, то есть монтаж коротких кусков; снимали фильмы без профессиональных актеров и т. п.

Сведя весь опыт советской кинематографии к циклу формально-технических приемов, можно было лишь принизить его основное значение, его идеологическую ценность. Такое «обескровливание» было, естественно, на руку правящим кругам и в какой-то мере подсказывалось ими, как это явствовало из приведенного выше текста мотивировки премирования советских фильмов на Венецианском фестивале 1934 года, где говорится главным образом о «техническом достижении».

Для итальянских реакционеров наиболее страшным было идейное содержание советских фильмов. Но даже элементарное представление о единстве формы и содержания было для них чуждым. Поэтому они были готовы примириться с подражанием «советской кинотехнике».

Однако влияние советской кинематографии в Италии было отнюдь не только поверхностным. Наоборот, оно распространилось настолько глубоко, что проникло за пределы кинематографии и захватило буквально всю итальянскую культуру. Прежде всего культуру кинематографическую, затем эстети-

ческую и, наконец, философскую культуру в целом, поскольку советские фильмы и советская теория кино решительно опровергали идеалистическую философию, доминировавшую в то время в Италии.

В то время итальянская культура находилась под непосредственным влиянием философа Бенедетто Кроче. Как известно, молодой Бенедетто Кроче сформировался в философской школе социалиста Антонио Лабриола (пропагандировавшего идеи марксизма в Италии и долгие годы активно переписывавшегося с Энгельсом). Однако по отношению к марксизму Кроче занял ревизионистскую позицию, которая немедленно вызвала горячую и вполне справедливую отповедь Г. Плеханова. Следуя и далее по этому пути, Кроче разработал философскую «систему», которая, по существу, вновь утверждала идеалистические положения, отвергнутые Марксом и Энгельсом. Иначе говоря, он вновь поставил философию «головой вниз». Субъективно будучи антифашистом, Бенедетто Кроче не отдавал себе отчета в том, что фашистское правительство относилось с терпимостью к его работам лишь из тонкого политического расчета. Вот почему философ Джованни Джентиле, который всемерно поддерживал фашистов, называл Кроче «невольным фашистом» и «духовным отцом фашистов».

Искусство, согласно философии Кроче, иррационально (поскольку оно создает образы, а не понятия), оно не реалистично (поскольку оно — плод фантазии); искусство, таким образом, отлично от познания в собственном смысле этого слова, оно автономно (то есть не определяется действительностью и само не изменяет ее), объективно (то есть не ставит перед собой жизненных целей). Иными словами, оно отлично от практической деятельности как утилитарной, или экономической, так и нравственной, или этической.

После первых попыток построения теории кино, предпринятых С. Лючани, который не продвинулся дальше технологических исследований, Альберто Консильо попытался создать теорию киноискусства, применяя к нему принципы эстетики Бенедетто Кроче.

Поэтому огромное, подлинно революционное значение имело появление на итальянском языке теоретических работ Всеволода Пудовкина. Публикуемые время от времени в различных журналах в течение 1930 года, они были объединены в 1932 году в сборник, который пополнился в 1935 году и затем неоднократно переиздавался.

В этих работах Пудовкина заключалась концепция, которая, исходя из единства теории и практики, возвращала искусству его познавательную ценность и осмысленность, а следовательно, и большую цель.

В предисловии к переводу работ Пудовкина, написанном автором этих строк, выражалась надежда, что этот небольшой сборник «сможет оказать известное влияние на ускорение процесса переоценки ценностей, в результате которого подобные книги смогут стать актуальными». В этой фразе в довольно прозрачной форме был скрыт определенный политический смысл. Далее в предисловии подчеркивались те основные принципы теории Пудовкина, которые были прямо противоположны идеалистической эстетике.

Эта небольшая книга имела огромный успех. Тираж ее разошелся необычайно быстро. Революционное значение книги было настолько велико, что вполне можно сказать, как это утверждает в своей недавней работе Луиджи Кьярини, что подлинная кинематографическая культура Италии начинается с момента перевода работ Пудовкина. В недавно появившихся работах по эстетике кино, собранных в книге «Правдоподобие фильма» (принадлежащей перу одного из наиболее значительных итальянских философов Гальвано делла Вольпе), теоретический вклад Пудовкина и Эйзенштейна также оценивается чрезвычайно высоко.

Таким образом, семена марксистских представлений о реализме в искусстве были брошены и на итальянскую почву. Но для того чтобы они могли взойти, а затем развиваться и приносить плоды, необходимо было их культивировать. Другими словами, надо было дать этому представлению об искусстве какой-то конкретный ориентир, найти какой-либо прецедент, какое-то звено, связывающее его с национальными итальянскими традициями.

Вот почему было предпринято всестороннее изучение старой итальянской кинематографии. Поиски эти были плодотворными, поскольку они привели к обнаружению фильма, который при своем появлении имел весьма относительный успех, но теперь был единодушно признан лучшим произведением периода возникновения итальянской кинематографии. Это фильм «Затерянные во мраке», поставленный в 1914 году Нино Мартолио по драме Роберто Бракко. Неаполитанский писатель Роберто Бракко был прочно связан с литературными традициями, в известной мере процветавшими в южной Италии и совершенно отчетливо реалистическими. Не будет лишним припомнить, что Роберто Бракко был антифашистом и дружил с Максимом Горьким во время его пребывания на Капри и в Сорренто.

«Затерянные во мраке» — фильм большой реалистической силы. Он проникнут духом классовых противоречий, которые воплощены в конкретных художественных образах.

«Открытие» этого фильма положило начало восстановлению подспудной, но никогда полностью не

иссякавшей реалистической традиции итальянского кино. Получили новую оценку фильмы «Ассунта Спина» (с Франческой Бертини в главной роли) и «Тереза Ракэн» (где центральную роль играла крупнейшая трагическая актриса театра Джачинта Пеццана).

Так дорога реализма, указанная в теории и на практике советской кинематографией, получала в Италии признание и начинала вырисовываться как дорога, вполне возможная в будущем и для итальянской кинематографии.

Тем временем был создан Экспериментальный киноцентр. В этом институте в качестве учебников были использованы два трактата В. Пудовкина и труды других советских теоретиков — С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, С. Герасимова и Н. Лебедева. Фильмотека Экспериментального центра ревниво сберегала значительное количество советских фильмов. Журнал и различные издания этого института ориентировали итальянскую кинематографию на теоретические основы советского киноискусства, ни на минуту не отрывая ее от итальянской национальной культуры.

Целое поколение кинематографистов сформировалось в этом институте. Помимо многих актеров и актрис, операторов, художников, звукооператоров Экспериментальный центр дал итальянской кинопромышленности немало молодых режиссеров, которые вскоре достойно заявили о себе. Это — Де Сантис, Антониони, Джерми, Дзампа, Пуччини и многие другие, в той или иной мере принадлежащие к реалистическому направлению.

Битва за культуру, по крайней мере в ее первой фазе, была выиграна, но ее непосредственное влияние на производство фильмов было в тех условиях случайным и неполным; лишь позднее, после падения фашизма, оно дало настоящие плоды.

После победной войны за освобождение страны традиции итальянской реалистической кинематографии выявились особенно ярко в русле того движения, которое было названо «неореализмом», чтобы показать его идеологическую преемственность, его связи с предшествовавшими попытками немого итальянского кино встать на путь реализма. Это движение утвердилось с выходом таких фильмов, как «Рим — открытый город», «Солнце еще всходит», «Пайза», «Шуша», «Трагическая охота», «Похитители велосипедов», «Дорога надежды», «Чудо в Милане», «Повесть о бедных влюбленных», «Сбившиеся с пути», «Крыша» и другие.

В этих фильмах влияние советской кинематографии заметно не только во внешних признаках. Оно отражено не только в их форме. Возможно, что на первый взгляд оно даже менее очевидно, чем в фильмах раннего периода, но зато это более существенное, более значительное влияние. В них итальянские кинематографисты показали, что теперь они усвоили уже не отдельные художественные приемы, а стремятся исходить из действительности, видеть ее во всем объеме, во всей социальной значимости.

Неореалистические фильмы, отталкивающиеся от трагических моментов итальянской жизни в военные и мирные годы, сильные своей связью со старой, пусть до известной степени бедной и не сразу обнаруженной традицией, были созданы также благодаря тому, что итальянские кинематографисты формировались по преимуществу в школе советской кинематографии и извлекли из ее опыта достойный урок.

Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ

Ю. Львов

ТУЧИ НАД ГОЛЛИВУДОМ

Еще до того, как мировая печать заговорила в полный голос об экономическом «спаде» в США, появились сигналы о серьезном кризисе, поразившем американскую кинопромышленность. Уже самые заголовки статей, в которых приводились данные о положении и перспективах Голливуда, характеризуют масштабы кризиса. Швейцарский журнал «Фильм сюисс» говорит о «тучах над Голливудом». Бельгийский журнал «Синеграфи бельж» озаглавил одну из своих статей — «Большой страх». Французский «Синемонд» — самый распространенный киножурнал Западной Европы — спрашивает: «Осужден ли Голливуд на смерть?»

О беспримерно тяжелом положении кинопромышленности США говорит и американская печать. Один из номеров газеты «Чикаго дейли трибюн» вышел с крупным заголовком: «Кинопромышленность США ведет страшную борьбу за свое существование». В журнале «Фильм дейли» приводятся заявление голливудского корреспондента одного из крупнейших американских газетных трестов Гедды Хоппер о том, что «киностудии — в самом плачевном положении»; заявление корреспондента газеты «Чикаго трибюн» Сеймура Кормэна о том, что «телевидение и налоги нанесли сокрушительные удары по киностудиям и нет надежд на то, что они быстро оправятся»; пессимистические утверждения Леленда Хэйуорда в «Нью-Йорк геральд трибюн» о том, что «Голливуду капут».

Попробуем же разобраться в том положении, которое сложилось в американской кинопромышленности, опираясь при этом на свидетельства обычно хорошо осведомленных американских и европейских изданий.

То, что кризисные явления в американской кинопромышленности действительно обострились, никто сегодня не отрицает. О них прямо говорят органы, связанные с кинопромышленностью, — «Фильм дейли» и «Моушн пикчюр геральд». Об этом говорят и факты.

Резко снизилось количество зрителей в американских кинотеатрах.

В бюллетене американской финансовой фирмы «Мэррил Линч, Пирс, Фэннер и Бин» (январь 1958 года) указывается, что в течение восьми последних недель 1957 года посещаемость кинотеатров снизилась по сравнению с 1956 годом на 20 процентов. По сравнению с 1948 годом количество фильмов, выпускаемых Голливудом, сократилось вдвое.

«Фильм дейли» опубликовал письмо в редакцию предпринимателя Чарлза Портмана. В нем читаем:

«В вышедшем из печати «Спутнике телезрителя» говорится о том, что количество зрителей в кинотеатрах составляет 30 миллионов в неделю. А в наши теперь совсем забытые годы процветания оно составляло 90 миллионов. Учитывая, что спираль идет вниз, нужно принимать очень решительные меры».

Киностудии и прокатные фирмы увольняют рабочих и служащих. Вот сообщение из «Фильм дейли» (от 7 января 1958 года):

«В конце прошлой недели в студии «Уорнер» было уволено около 50 работников. Отвечая на вопрос о причинах увольнений, представитель студии заявил, что это часть мер, принимаемых в связи с реалистическим подходом к себестоимости продукции.

Уволены все сотрудники отдела подвижных съемочных установок, а самый отдел закрыт. Уволены 5 работников отдела рекламы, 5 читчиков сценариев, работники охраны студии, секретари, рассыльные».

В сообщении, опубликованном в «Уолл-стрит джорнэл», говорилось о том, что студия «Юниверсал-Интернейшнл» уволила 15 процентов своего персонала.

«Моушн пикчюр геральд» недавно опубликовал следующую информацию: «Фирма «Лоевс» приступила к походу за экономию. 50 человек уволено или получило предупреждение об увольнении. Сообщают, что следует ожидать новых увольнений»...

Оценка положения американской кинематографии и ближайших ее перспектив наиболее четко дана в заявлении Эдвина Сильвермена — главы одной из компаний, владеющих кинотеатрами в Чикаго. По его мнению, все крупнейшие киностудии Голливуда кроме одной, будут в ближайшее время закрыты.

Заявление Сильвермена вызвало бурю негодования всей печати, связанной с кинопромышленностью. Сильвермена называли «пораженцем». Отвечая ему, редактор «Фильм дейли» Честер Бэн писал, что «самая большая опасность заключается в чистом пораженчестве. Вы не можете выиграть сражение, военную кампанию, войну, если сильно пораженчество».

Так мы узнаем, что Голливуд живет в обстановке, похожей на сражение, на войну. Тот же Честер Бэн отвечает нам на вопрос о том, какие же настроения

царят в Голливуде. Он признает, что в «Голливуде, в Нью-Йорке, по всей стране распространяется мнение, что все потеряно».

Напрашивается вопрос: действительно ли обоснован страх Сильвермена?

Чтобы ответить на него, обратимся к достаточно объективному наблюдателю — корреспонденту «Синеграфи бельж».

«БОЛЬШОЙ СТРАХ»

Корреспондент пишет о панике, охватившей и все более охватывающей американскую кинематографию.

Автор «Большого страха» приводит также характерную оценку положения американской кинопромышленности, данную газетой «Уолл-стрит джорнэл»:

«В голливудских фильмах часто случается, что героиня вот-вот должна упасть в пропасть. В последний момент ее спасает герой. В таком же положении находится американская кинопромышленность. Это — положение ненадежного равновесия на самом краю пропасти. Никто, однако, не знает, удастся ли ее спасти.

Отовсюду поступают сведения о падении посещаемости кинотеатров, а следовательно, и сборов. Прошлое лето было ужасным, внутренний рынок все более и более сокращается, а иностранные рынки не обнаруживают ни малейшего стремления прийти на помощь. Положение американского фильма в Италии, в Англии, в Австралии, в Канаде становится все более тяжелым... По общему мнению, крупным фирмам придется немало потрудиться, чтобы выжать из иностранных рынков те 215 миллионов долларов, которые необходимы для того, чтобы свести концы с концами».

К положению американского фильма за рубежом мы вернемся позже. Здесь же обратимся еще к одному наблюдателю, в доброжелательном отношении которого к американскому кино сомневаться не приходится. Это Пьер Курвиль, специальный корреспондент «Нувель ревю де Лозанн» (цитирую по «Фильм сюисс», январь 1958 г.).

Свои впечатления об американском кино автор начинает с шутки, получившей в Голливуде широкое распространение в связи с резким снижением посещаемости кинотеатров:

«В кабинете директора кинотеатра раздается телефонный звонок.

Голос в трубке. Когда начинается следующий сеанс?

Директор. Когда желаете... Когда вы могли бы к нам прийти?

Как в Калифорнии, так и в Нью-Йорке кинотеатры ведут безумную борьбу за то, чтобы выжить. Но испытываемые ими трудности являются лишь отсветом того, что происходит в самом Голливуде, где пессимизм охватил большинство руководителей киностудий.

В Европе стоят очереди желающих попасть в кинотеатры. Иное дело в США. Там никогда не появляется аншлаг «все билеты проданы». Места есть всегда, так как телевидение опустошило кинотеатры»...

Еще более яркую картину кризиса мы находим в корреспонденции Реми ле Пуатевена, опубликованной в журнале «Синемонд»:

«Над кинематографическим Голливудом на заре второго полувека его существования витает растерянность, очень смахивающая на страх. Кризис, о котором никогда не говорят, которого все боятся, является дамокловым мечом, висящим над каждым американцем. Никогда прежде обитатели Голливуда не ощущали столь близкого его прикосновения.

...В 1953 году Голливуд считал, что он нашел панацею против кризиса — широкий экран. Но ничто так быстро не забывается, как новинка. И через четыре года после появления широкого экрана Голливуд, временно обретший веселье, снова оказался перед фактом таяния армий своих зрителей.

Но есть средство спасения. Это средство почти знахарское, настолько оно просто. Раз можно обновить технику, почему не попробовать «обновить вдохновение», взяться за новые сюжеты, разорвать старые режиссерские рецепты, порвать с традиционностью актерской игры, вырваться из павильонов, взяться за качество?

Не все фирмы осознали это новое, но уже идет переоценка ценностей, в студиях происходит ломка, рушатся авторитеты. Сценарист, автор диалога, экранизатор — все эти люди, которые в прошлом, будучи почти безвестными, изготовляли на конвейере свои произведения, обрели творческое лицо, часто свое достоинство писателя. Они продают за баснословные деньги литературный материал высокого качества. Голливуд «открывает» иностранные литературы, великих романистов, классиков.

К восьми «великим» фирмам, контролировавшим Голливуд до 1950 года, прибавилось девять «независимых» фирм. Их производственная организация более гибка, не так дорога. Их творческие успехи объясняются смелостью, необычностью тематики. Одна из таких фирм — «Хект-Хилл-Ланкастер» получила за три года пять «Оскаров»*. Одна из самых крупных фирм за 15 лет завоевала всего одного «Оскара».

Едва колоссы Голливуда осознали эту опасность, как выросла другая, еще более неожиданная. За

* «Оскар» — премия Американской академии киноискусства.

последние несколько лет иностранные фильмы, до тех пор демонстрировавшиеся только в очень редких «репертуарных» кинотеатрах, появились на экранах больших городов США. В 1955—1956 годах зрители толпились у входов в кинотеатры, показывавшие фильм Клузо «Дьяволицы». В прошлом сезоне успешно шел «Мир тишины». «Жервеза» и «Красный шар» заняли первое и второе места по разделу лучших иностранных фильмов. С 1954 по 1957 год сборы от демонстрации французских фильмов выросли на 403 процента. Нынешний американец не перестает удивляться. Выходит, что у русских есть ученые, что европейцы делают автомобили, что французы ставят фильмы.

Так шаг за шагом Голливуд теряет свою монополию. Рушится его престиж кинематографической Мекки.

Долгое время кризис пытались скрыть. Теперь это невозможно».

СИГНАЛ ТОМАСА РОУ

Томас Роу — корреспондент «Фильм дейли» в маленькой Бельгии, где нет мощной национальной кинематографии и где экраны обычно наводнялись американскими фильмами. Крупнейший в стране киножурнал «Синеграфи бельж» тоже всегда активно рекламировал кинопромышленность США. Но вот что сегодня с явным замешательством констатирует Томас Роу:

«Журнал «Синеграфи бельж» указывает на снижение популярности голливудских фильмов. Это видно,— говорит журнал,— по тому, что непрерывно сокращается место, уделяемое американским «звездам» и американскому кино в европейских киноизданиях...

Резкое снижение популярности американского фильма во всем мире видно и из опроса, проведенного газетой «Хет лаатсте ниувс», выходящей на фламандском языке. Газета указывает, что перенос информации об американском кино на две последние страницы самого крупного киножурнала Европы «Синемонд» черным по белому доказывает утерю европейским зрителем интереса к американским фильмам и рост за этот счет интереса к продукции национальной кинематографии.

Голливуд потерял свое господствующее положение на мировых экранах, которыми он некогда владел. Заметное оживление французской, итальянской, английской и особенно западногерманской кинематографии, как в количественном, так и в качественном отношении, отвлекло зрителей от американской кинопродукции и изменило их вкусы».

КОНЕЦ АМЕРИКАНСКОГО КИНО? КОНЕЧНО, НЕТ!

Панические рассуждения о близкой гибели американского кино вряд ли основательны. Конечно, может прекратить свое существование ряд фирм, пусть даже крупнейших. Могут слиться фирмы, могут разориться и сойти со сцены те или иные финансовые магнаты, связанные с кинопромышленностью. Справедливо и то, что телевидение заставило кино потесниться. Но совершенно очевидно, что отнюдь не только конкуренция телевидения является причиной тяжелого положения американской кинематографии.

Главная причина, как это признают все объективные наблюдатели, состоит в том, что стандартная продукция Голливуда, в массе своей представляющая суррогат подлинного искусства, все больше отталкивает массового зрителя. Миллионы зрителей отвернулись от слащавых, конфетных фильмов, грубо извращающих жизненную правду в угоду пропаганде капиталистического образа жизни, от картин, восхваляющих гангстерские нравы и проповедующих человеконенавистническую мораль. Успех во всех странах — в том числе и в США — лучших реалистических, прогрессивных произведений мирового киноискусства говорит сам за себя.

Американское киноискусство, насчитывающее в своих рядах немало даровитых художников, разумеется, не может исчезнуть, как пророчат некоторые американские обозреватели. Для подлинных произведений искусства «места под солнцем» всегда хватит!

Это, собственно, и имеет в виду Эдвард Мэрроу — видный обозреватель американского телевидения:

«Будущее американского кино?.. Если будут выпускаться хорошие фильмы, зритель вернется в темные залы кинотеатров»...

АНГЛИЯ

Постановщик серии шекспировских фильмов режиссер и актер Лоуренс Оливье работает над экранизацией еще одной трагедии Шекспира — «Макбет». Оливье снова выступает в тройном амплуа: продюсера, режиссера и исполнителя главной роли. Роль леди Макбет будет исполнять Вивиан Ли.

●

Популярный английский артист Майкл Редгрейв исполняет роль хирурга в фильме «Волчья стая», который ставит режиссер Брайян Десмонд-Херст по роману Джона Р. Уилсона. В основе сюжета картины — соперничество двух ведущих хирургов, один из которых готов всем пожертвовать ради науки, а другой считает, что важнее всего жизнь человека. По отзыву журнала «Пикчер шоу», фильм реалистически показывает условия работы, быт и нравы английских врачей.

АРГЕНТИНА

Режиссер Катрано Катрани заканчивает съемки фильма «Верхняя Парана» по роману Вельмиро Айалы Гауны. Действие картины происходит в провинции Корриентес; ее главный герой — бедный метис, который живет в джунглях на берегу Параны и вынужден бороться не только с природой, но и со стяжателями, приходящими в эти места в поисках наживы.

●

В начале 1958 года в Аргентине было выпущено 16 новых кинокартин. Среди них критика отмечает два фильма режиссера Ральфа Папье.

В первом из них — фильме «Брюнетка» — рассказывается о трудной судьбе женщины с «запятнанным прошлым». Роль героини фильма исполняет Тита Мерельо. Авторы сценария — Рондаль Риос и Карлос Оливари. Жизни столицы Аргентины Буэнос-Айреса посвящен другой фильм Ральфа Папье — «Пир дьяволов», поставленный по роману аргентинского писателя Мануэля Гальвеса «Святая среда».

●

Аргентинский Институт социального обеспечения и общественного здравоохранения направил режиссеру Армандо Бо письмо с высокой оценкой его нового фильма «Без семьи», повествующего о жизни детей, по тем или иным причинам потерявших родителей. В письме говорится, что эта картина полезна как для юного, так и для взрослого зрителя. В фильме снимались актеры Оскар Ровито, Франсиско Донадио и Вирхиния Ромай. Оскар Ровито является сейчас любимым киноартистом аргентинской молодежи. Он обратил на себя внимание в прошлом году своей игрой в кинофильме «Трудный возраст», посвященном острым проблемам быта современной аргентинской молодежи.

БОЛГАРИЯ

В этом году Студия художественных фильмов в Софии работает над несколькими фильмами.

Режиссер Захария Жандов будет снимать фильм «Шибил». Сценарий написала Магда Петканова по одноименному рассказу Иордана Йовкова. Фильм расскажет о гайдуцком движении в Болгарии, о легендарном воеводе Шибиле и его дружине.

Молодой режиссер Кирил Илинчев написал сценарий по одноименной пьесе Костова «Големанов». В этом классическом произведении болгарской драматургии разоблачается карьеризм в буржуазном обществе.

Картину «Командир отряда» — о борьбе партизан против фашизма—будет снимать режиссер Дуго Мундров.

●

Первый болгаро-венгерский фильм «Дунайские моряки» будет снимать режиссер Дако Даковский совместно с венгерским режиссером Варкони. Сценарий написали Любен Станев и Габор Турзо по повести Жюля Верна «Происшествие на Дунае».

Картина будет сниматься в Венгрии и в Болгарии.

●

В Пловдиве создан клуб кинолюбителей по образцу такого же клуба, уже существующего в Димитровграде. Членами клуба состоят юноши и девушки с местных предприятий, из театров и школ. Кинолюбители уже сняли свой первый фильм.

ГДР

Генеральный директор студии ДЕФА профессор Вилькенинг сообщил на пресс-конференции, что в 1958 году студией будет выпущено 25 художественных фильмов, среди них шесть цветных (в том числе два широкоэкранных) и два черно-белых широкоэкранных фильма.

●

Режиссер Златан Дудов ставит фильм «Жизнь начинается» — о трагических последствиях раскола Германии.

ФРГ

«Проданная жизнь» — так называется новая картина, над которой работает режиссер Вольфганг Штаудте. Она рассказывает о судьбе трех солдат Иностранного легиона — немце, итальянце и ирландце, не желающих участвовать в войне, которую ведут в Алжире французы. После многочисленных приключений им удается при помощи алжирских повстанцев попасть на немецкий корабль. Но по прибытии в Марсель капитан корабля выдает их французам. Еще раз им удается бежать, и на этот раз каждый старается попасть на родину... Фильм снимался в Марокко. Роль немца исполняет Ганнес Месмер, итальянца — Бернгард Вики, ирландца — Гельмут Шмидт.

ФРАНЦУЗСКИЙ КОМИК ФЕРНАНДЕЛЬ И ИТАЛЬЯНСКИЙ КОМИК ТОТО ВО ФРАНКО-ИТАЛЬЯНСКОМ ФИЛЬМЕ РЕЖИССЕРА КРИСТИАН-ЖАКА «ЗАКОН—ЭТО ЗАКОН»

ИНДОНЕЗИЯ

В сентябре—октябре текущего года в Джакарте состоится первый кинофестиваль индонезийских фильмов. На нем будут демонстрироваться фильмы, посвященные промышленности и сельскому хозяйству, искусству и спорту.

ИТАЛИЯ

Актриса Габриэла Паллотта, удачно дебютировавшая в фильме Витторио Де Сика «Крыша», исполняет сейчас одну из главных ролей в кинокомедии «Врач и знахарь». Действие происходит на юге Италии. Основой сюжета является конфликт между местным «исцелителем» — шарлатаном (которого играет Витторио Де Сика) и молодым врачом. Суть комедийных положений этого веселого фильма составляют хитроумные интриги «исцелителя», упорно не желающего уступать врачу своих пациентов.

●

Дино де Лаурентис ставит картину о жизни Симона Боливара, видного руководителя борьбы стран Южной Америки за независимость в XIX веке. Эта постановка осуществляется совместно с кинематографистами Боливии, Колумбии, Венесуэлы и Эквадора.

●

Как сообщает журнал «Чинема нуово», 1958 год в Италии ознаменовался банкротством крупных кинокомпаний «Камо-фильм», «Альма-фильм» и «Эрба-фильм». Еще одиннадцать кинокомпаний находятся в стадии ликвидации. Известно, что за 1956—1957 годы только в Риме ликвидировано сорок семь кинокомпаний, в том числе такие известные фирмы, как «Минерва», «Орса», «Скалера» и другие.

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Планом государственной киностудии КНДР на этот год намечена постановка 15—16 художественных фильмов.

Сейчас в производстве находятся фильмы «Наши зять и сноха» (сценарий Ли Тык Хона и Чи Чэ Ёна, режиссеры-постановщики Хан Чхан Хы и Пэк Ын Ён) и «Критический момент» (сценарий Чху Мина и Хан Сан Уна, режиссер-постановщик Чон Чю Ван).

Среди готовящихся к постановке картин: фильм «Расскажи, лес» — о борьбе против японских оккупантов; фильм «Песнь моря», посвященный молодежи;

фильм «Арендатор», рассказывающий о жизни крестьян в период японского господства в Корее; киноповесть «Учительница Пон Нён» и другие.

Будет экранизирована популярная легенда «Сказание о девушке Чхун Хян» (сценарий Кисн Сына, режиссер О Ун Тхан).

ЛИХТЕНШТЕЙН

В Лихтенштейне — одном из самых маленьких государств Европы, расположенном между Швейцарией и Австрией,—в этом году создана компания по производству фильмов. Недавно она приступила к постановке первого художественного фильма. Фильм будет цветным. Предполагается сделать его в двух вариантах — на английском и немецком языках.

МОНАКО

«Питу» — так называется фильм, который ставит для широкого экрана французский режиссер Роже Остен. Это первый фильм, который ставится в Монако. Роже Остен является не только постановщиком фильма, но и автором литературного и режиссерского сценария, композитором фильма и исполнителем главной роли. В постановке участвуют оперная певица Мариз Режи, Симона Додэ (внучка французского писателя Альфонса Додэ) и дикторы радиостанции Монте-Карло Лилиан Мора и Ланж.

США

Шестнадцать фильмов — больше половины всей продукции, намеченной фирмой «Метро-Голдвин-Майер» к выпуску в этом году,— являются экранизациями произведений современной и классической литературы.

●

Режиссер Рубен Мамулян приступает к съемкам цветного фильма «Порги и Бесс», в основу которого положена известная опера Джорджа Гершвина. Роль Порги будет исполнять Сидней Пуатье, роль Бесс — Доротти Дэндридж. На роль Марии приглашена известная эстрадная актриса Пирл Бейли.

●

Американская академия киноискусства присудила свои ежегодные премии, так называемые «Оскары». Лучшим фильмом 1957 года признан «Мост через реку Квай». Премия за лучшую режиссуру присуждена постановщику этого же фильма английскому режиссеру Дэвиду Лину. Лучшим исполнителем главной мужской роли признан участник фильма «Мост через реку Квай» английский актер Алек Гиннесс.

Лучшей исполнительницей главной женской роли Академия сочла американскую актрису Диану Вудворд — участницу фильма «Три лика Евы».

Лучшим иностранным фильмом 1957 года, демонстрировавшимся в США, признан итальянский фильм «Ночи Кабирии» режиссера Феллини (ранее удостоенный премии на фестивале в Канне).

●

По сообщениям американской печати, одна из крупнейших американских кинофирм «Парамаунт» продала за 50 миллионов долларов телевизионной компании «Мьюзик корпорейшн оф Америка» 750 своих фильмов, поставленных до 1948 года.

Не так давно другая кинокомпания, «Юниверсал-Интернейшнл», уступила все права на прокат своих 50 «фильмов ужасов» нескольким телевизионным фирмам.

Ссылаясь на доклад, изданный ассоциацией владельцев американских кинотеатров, газета «Нью-Йорк таймс» пишет: «Если старые кинофильмы по-прежнему будут демонстрироваться по телевидению, большинство прокатных компаний и кинофирм окажутся на грани финансового краха».

●

Генри Кинг поставил фильм «Солнце тоже восходит» по мотивам романа Хемингуэя «Фиеста». В главных ролях снимались: Тайрон Пауэр, Ава Гарднер, Мел Феррер, Эдди Альберт, Жульетт Греко, Марсель Дэлио и другие.

Большинство из этих актеров уже снимались в картине «Фиеста», поставленной Даррилом Зануком по этому же роману Хемингуэя.

●

Уолт Дисней начинает съемки фильма «Знамя в небе». Сценарий по приключенческому роману Рамсея Ульмана написала Элеонора Гриффин. Фильм повествует о бесстрашном юноше, поднимающемся на высочайший пик швейцарских Альп. Съемки будут происходить в Швейцарии. В них примут участие профессиональные альпинисты.

ФРАНЦИЯ

Группа начинающих кинематографистов закончила фильм «Красавец Серж», который был целиком снят на натуре, без декораций.

Постановщик фильма молодой журналист Клод Шаброль никогда не работал в кино. «Но, поскольку кинематографу можно учиться, будучи зрителем,— пишет он,— я с самого начала знал, чего я хочу».

Фильм снимался в деревне, в департаменте Крез, на родине Шаброля. Его поразило здесь бегство населения деревень в город. Фильм посвящен именно этой теме. Герой фильма Серж не хочет уходить в город, предпочитая прозябать, но оставаться «на земле». Снимал картину оператор Анри Дека, который, по отзывам печати, оказался тонким мастером пейзажа.

Жорж Франжю, один из наиболее активных участников «Группы тридцати» — объединения режиссеров короткометражного фильма, — приступил к постановке своего первого полнометражного художественного фильма «Головой к стене». Это экранизация романа Эрве Базэна. В главных ролях снимаются Пьер Брассер, Фернан Граве, Жан Марэ.

●

Режиссер Кристиан-Жак ставит картину о юности Екатерины II. Роль русской царицы исполняет известная французская актриса Мартин Кароль. Аналогичный фильм поставил в свое время Александр Корда, причем в главной роли снималась тогда немецкая актриса Элизабет Бергнер. Новый фильм является совместной англо-французской постановкой.

●

Газета «Леттр франсэз» положительно оценивает новый цветной документальный фильм «Бобо-уле», снятый в Африке на берегах реки Черная Волта, где живут представители племени, именем которого назван фильм. Фильм создан тремя молодыми французами: кинематографистом Рисси и этнографами Капроном и Ле Турнером. Он показывает быт и нравы племени бобо-уле и жизнь обитателей деревни Таминиан — земледельцев, охотников и рыбаков. Особенно интересны сцены похорон молодой девушки, картины ежегодного разлива реки Бани и кормления крокодилов «Священного озера». Коллективный труд оператора и этнографов помог создать полноценный документальный фильм. К сожалению, съемочная группа постоянно испытывала большие затруднения, так как материальную поддержку, и то весьма скудную, оказал ей только Международный Африканский институт. Сейчас создатели фильма снова собираются ехать в Африку, но препятствием по-прежнему служит отсутствие средств. «Неужели ни одно научное или кинематографическое учреждение не предоставит им средств, необходимых для продолжения работы?» — спрашивает газета.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Чехословакии сейчас действует 3 503 кинотеатра — вдвое больше, чем в 1937 году.

●

Режиссер Карел Земан готовится к съемкам первого чехословацко-индийского фильма. Это будет кукольный фильм по мотивам известного индийского эпоса «Рамаяна».

●

Создается фильм, посвященный 60-летию чехословацкой кинематографии. В нем будет в хронологическом порядке дан обзор наиболее известных картин, вошедших в историю чехословацкого кино. В картину будут включены редкие кадры из первых киножурналов.

КАДР ИЗ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО ФИЛЬМА «ВОЛЧЬЯ ЯМА» (РЕЖИССЕР ИРЖИ ВАЙС)

ЯПОНИЯ

За последний год в Японии выстроено более 600 зданий для кинотеатров. Общее число кинотеатров сейчас достигло 5 800.

●

Несмотря на то, что Япония до последнего времени занимала одно из первых мест в мире по объему производства фильмов, 50 процентов всех картин, демонстрируемых на ее экранах, составляет кинопродукция Голливуда.

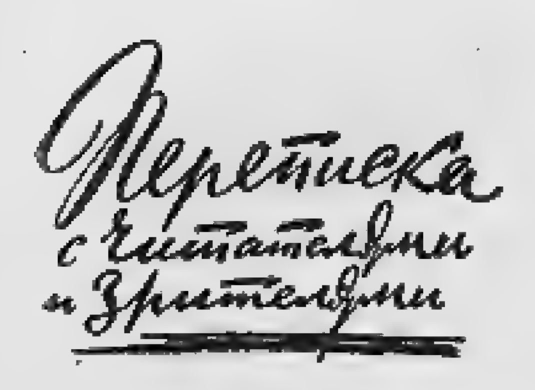
Газета «Асахи ивнинг ньюс» писала недавно, что 10 крупнейших американских кинокомпаний ежегодно ввозят в Японию свыше 100 кинокартин. Это обходится Японии около 18 миллионов долларов в год.

В пользу ограничения ввоза американских фильмов в Японию неоднократно выступали многие общественные организации страны, видные деятели японской культуры и большая группа депутатов парламента.

По сообщениям печати, социалист Тахара, выступая в бюджетной комиссии нижней палаты парламента, заявил, что многие американские фильмы оказывают отрицательное влияние на воспитание детей, так как они прославляют гангстеризм.

●

Объединенный конгресс борьбы района Канто в Токио, представляющий 22 профсоюза, принял решение о бойкоте голливудских фильмов, идущих на экранах Японии. Этот конгресс включился в кампанию протеста против демонстрации американской кинохроники «Юнайтед ньюс», служащей целям разжигания военного психоза. Перед крупнейшим токийским кинотеатром «Ничичеки» часто выстраиваются мощные пикеты. Плакаты, которые держат пикетчики, призывают бойкотировать голливудские фильмы и протестовать против их неограниченного ввоза.



О „СЧАСТЛИВОМ КОНЦЕ" ОДНОЙ ПЛОХОЙ ТРАДИЦИИ

Выпущенные в 1957 году два кинофильма по сценариям В. Розова —«В добрый час!» и «Летят журавли»— привлекают к себе внимание одной весьма характерной особенностью — своими на первый взгляд «несчастливыми» финалами. Уезжает на родину, в далекую Сибирь, не сдав вступительных экзаменов в столичный вуз, простой и душевный рабочий парень, а подленький карьерист благополучно поступает в институт. Не возвращается с фронта честный и мужественный патриот Борис Бороздин, а трус и шкурник Марк, пользуясь отсутствием Бориса, женится на его невесте, а потом изменяет ей... И тем не менее зритель не уходит после просмотра картин разочарованным и угнетенным: он верит, что найдет свою настоящую дорогу и займет подобающее место герой фильма «В добрый час!», а карьерист, пробравшийся в институт, рано или поздно будет выведен на чистую воду. Пусть не вернулся с фронта Борис, но он останется вечно живым в сердцах своих родных и близких, а шкурнику и подлецу Марку не будет места среди честных людей. Итак, финал «несчастливый», а зритель вполне удовлетворен, ибо у обеих картин счастливое продолжение в сердце зрителя, и это, на наш взгляд, большая творческая победа режиссеров и сценариста В. Розова (хотя, конечно, оба фильма и не лишены целого ряда недостатков).

В указанной творческой особенности произведений В. Розова нашли свое воплощение лучшие традиции советской литературы: достаточно напомнить такие ее шедевры, как «Мать» М. Горького, «Разгром» А. Фадеева. Этой традиции следуют такие кинофильмы, как «Земля», «Путевка в жизнь», «Коммунист» и другие.

Не все из этих фильмов в целом можно признать удачными, но можно и нужно всячески приветствовать попытку авторов и исполнителей в острейших жизненных конфликтах с «несчастливыми» развязками показать неизбежность победы и торжества всего прогрессивного и честного над мерзостью, пошлостью, ханжеством и другими пороками — наследием старого мира. Для такого показа требуется высокое мастерство, но благодаря этому воспитательное воздействие таких произведений на зрителей становится особенно сильным.

Советское киноискусство решительно порвало со штампами «счастливого конца». Эта гнилая антиреалистическая традиция не только сделала американское киноискусство, по меткому выражению И. Ильфа и Е. Петрова, так же похожим на настоящее искусство, как обезьянья любовь похожа на человеческую, но и оказала разлагающее влияние на киноискусство других стран, куда имеет доступ американская кинопродукция. Достаточно напомнить неудачу с экранизацией в Западной Германии трагикомедии Гауптмана «Крысы», которой зараженные голливудской традицией киносценаристы приделали «счастливый конец», исказив замысел автора и значительно снизив ее художественную ценность.

Волнующие фильмы создали киносценаристы и режиссеры зарубежных стран, порвавшие с этой гнилой традицией: «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «У стен Малапаги» и другие.

Следует сказать, что реалистическое искусство, и в частности искусство социалистического реализма, вовсе не исключает «счастливых концов»— все дело в том, чтобы этот конец органически вытекал из художественной ткани произведения, а не был бы, как говорят, «притянут за уши» — ради того, чтобы «не огорчить» и «не разочаровать» зрителей... Такие финалы, которые нельзя рассматривать иначе как рецидивы дурной традиции, нередко портят впечатление даже от удачных в целом фильмов. Так, в частности, на наш взгляд, случилось с героями фильма «Они были первыми», которые попали в белогвардейскую засаду и неминуемо должны были погибнуть, но «добрые» киносценаристы и режиссеры

в последний момент решили выручить их лихой кавалерийской атакой невесть откуда взявшегося красного отряда.

Особенно досадно, когда подобные концы придумываются при экранизации таких широко известных и популярных произведений, как, например, «Рожденные бурей» Н. Островского. Авторы фильма не постеснялись ввести в его концовку стандартный трюк, взятый как будто бы напрокат из «ковбойского» кинофильма: с погоней, стрельбой и т. п., исказив таким образом одно из любимейших произведений нашей молодежи.

Мы уже не говорим о фильмах в целом неудачных, где счастливый финал так же безвкусен, как и несчастливое начало или середина («Пути и судьбы», «Главный проспект», «Есть такой парень» и т. д.).

С традицией дурного упрощения драматических конфликтов наше киноискусство покончило давно. Остается теперь покончить с рецидивами этой традиции.

В. АРСЕНЬЕВ,
кандидат юридических наук

„ГОСФИЛЬМОФОНД"—БЛИЖЕ К ЗРИТЕЛЯМ

В связи с общим подъемом киноведческой работы большие задачи встают перед «Госфильмофондом», который давно перестал быть просто складом фильмов. Деятельность «Госфильмофонда» уже и сейчас довольно разнообразна, а должна стать еще более близкой к киноведческим учреждениям и к широким зрительским кругам.

Кинематографической общественности известен труд «Госфильмофонда»—сборник аннотаций, фильмографии и библиографии по всем художественным фильмам, выпущенным за 40 лет советского кинопроизводства.

Еще два года назад он был одобрен и рекомендован к печати сектором кино Института истории искусств АН СССР и кафедрой истории кино ВГИКа. Однако издательство «Искусство» весьма медленно готовит его издание. А между тем спрос на этот сборник велик. Почти ежедневно в «Госфильмофонд» обращаются представители различных учреждений и историки кино с вопросами, ответы на которые содержатся в издаваемом сборнике. Рукописью пользуются киноведы Москвы, Украины, Белоруссии.

Недавно «Госфильмофонд» начал работу по подготовке нового справочника, который включит творческие биографии ведущих деятелей советского кино. В ближайшие полтора-два года мы сможем закончить справочник по творчеству всех советских кинорежиссеров.

Собранный «Госфильмофондом» литературный архив дает возможность подготовить ряд публикаций по истории кино с обстоятельными комментариями. В текущем году предполагается написать ряд работ (главным образом обзорного характера) по наименее изученным вопросам истории советского киноискусства, а также по истории зарубежного кино (в первую очередь по киноискусству стран народной демократии). Мы предполагаем также создать ряд других фильмографических справочников и каталогов.

Серьезным стимулом для дальнейшего развертывания научной киноведческой работы может стать издание «Госфильмофондом» информационных бюллетеней.

За последние годы «Госфильмофонд» вместе с другими организациями осуществляет мероприятия, призванные популяризировать среди зрителей историю советского кино и лучшие произведения зарубежного киноискусства. Москвичам известны телевизионные передачи, подготовляемые «Госфильмофондом». Многие смотрели старые немые картины в кинотеатрах повторного фильма. Работники искусства посещают циклы лекций-просмотров по истории кино, проводимые в Доме актера ВТО.

Учитывая важность широкой пропаганды лучших произведений нашего киноискусства, мы считаем работу со зрителем одной из основных своих задач. Для ее решения большое значение имела бы передача «Госфильмофонду» специального кинотеатра, где можно будет регулярно организовывать циклы просмотров, устраивать тематические выставки, отражающие отдельные этапы развития нашего кино, творчество видных кинодеятелей, тематику киноискусства наших дней и т. п. Перед сеансами целесообразно проводить беседы и лекции.

Для ознакомления зрителей с историческим значением того или иного фильма «Госфильмофонд» предполагает подготовить также специальные проспекты и справки.

Популяризация истории «самого важного из искусств», творчества крупнейших деятелей кино, эстетическое воспитание зрителя — это наша почетная задача.

Л. ПАРФЕНОВ,
заместитель директора «Госфильмофонда» по научной части

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дело «пестрых» (по мотивам повести А. Адамова), 10 ч.

Авторы сценария: А. Адамов, А. Гранберг; постановщик Н. Досталь; оператор И. Слабневич; художники: Л. Шенгелия, В. Щербак; режиссер А. Левшин; композитор М. Чулаки; звукооператор В. Ладыгина. Монтаж М. Димитрато. Комбинированные съемки: оператор Б. Хренников; художник А. Клименко.

В ролях: Силантьев — А. Абрикосов, Зотов — В. Кенигсон, Коршунов — В. Сафонов, Волохов — А. Грибов, Лобанов — Е. Матвеев, Гаранин — А. Мягких, Лена — Н. Фатеева, Валя — Т. Логинова, Катя — М. Казакова, Митя — Э. Бредун, Игорь — О. Табаков, Чуркин — Ю. Прокопович, «Папаша» — В. Емельянов, «Незнакомец» — И. Переверзев, Ложкин — М. Пуговкин, Купцевич — А. Гумбург, Арнольд — В. Кулик, Растягаев — Л. Поляков, Камов — А. Иванов, Зойка — Н. Панова. В эпизодах: С. Блинников, З. Федорова, А. Заржицкая, И. Федорова, Н. Яковлева, А. Кадров, А. Миронов, Г. Гумилевский, А. Дуров, Ю. Рябков, Н. Нетребин, А. Николаев.

●

«Жених с того света», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Вл. Дыховичный, М. Слободской; режиссер-постановщик Л. Гайдай; оператор Л. Крайненков; художник А. Мягков; композитор Арно Бабаджанян; звукооператор Р. Маргачева, режиссер В. Кузнецова. Монтаж И. Чечеткина.

В ролях: Петухов — Р. Плятт, Фикусов — Г. Вицин, Нина Павловна — В. Алтайская. В эпизодах: Рина Зеленая, А. Зуева, М. Кравчуновская, В. Владиславский, З. Федорова, К. Фролова, Т. Тарасов, Т. Гурецкая, Л. Драновская, К. Румянова, В. Новосельский, А. Данилова, А. Строев, Р. Шорохова.

●

«Как поймали Семагу» (по рассказу М. Горького), 2 ч.

Автор сценария Н. Москаленко; режиссер П. Сыров; оператор Б. Соколов; художник С. Агонян; композитор А. Чугаев; звукооператор М. Бляхина. Монтаж В. Чекан.

В роли Семаги И. Переверзев. В эпизодах: А. Грибов, А. Лебедев, В. Грибков, В. Бокарев, Г. Милляр, А. Гречаный, Г. Светлани, М. Жарова, В. Питцек, П. Репнин, А. Глущенко.

●

«Пастух» (по одноименному рассказу М. Шолохова), 4 ч.

Сценарий и постановка режиссера И. Бабич; оператор В. Листопадов; композитор Н. Каретников; звукооператор Р. Юхневич.

В ролях: Григорий — Сергей Дворецкий, Дунятка — Нина Шорина, Федор — А. Кочетков, Петька, сын Федора — Вова Коваленко, Тихон — Ю. Ильчук, дед Артёмыч — А. Карпов, Михей Нестеров — Н. Голенков. В эпизодах: А. Жуков, И. Шемерей, А. Ястребов, У. Истомина, Веня Горбунков, Светлана Колюшина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Бессмертная песня» (по мотивам рассказа В. Авдеева), 8 ч.

Автор сценария А. Леонтьев; режиссер-постановщик М. Володарский; оператор В. Фастович; режиссер Ф. Барбухатти; художник И. Иванов; композитор Д. Френкель; звукооператор Л. Вальтер. Автор текста песен А. Чуркин.

В ролях: Юсалов — Ф. Шмаков, казачка — Г. Карелина, Опанас — А. Трусов, матрос — Ф. Федоровский, Шаповаленко — В. Воронин, Сашко — В. Брвц, Мария — Н. Дробышева, учитель — В. Волчек, регент — В. Коковкин, секретарь — Б. Муравьев, лысый — В. Брызгалов. В эпизодах: А. Алексеев, Т. Волкова, Н. Гаврилов, Н. Кузьмин, Л. Малиновская, В. Муковозов, К. Соколов, Н. Шабялов, В. Харитонов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Память сердца», 10 ч.

Автор сценария С. Герасимов; режиссер-постановщик Т. Лиознова; операторы: К. Арутюнов, М. Богаткова; композитор Л. Афанасьев; звукооператор С. Юрцев. Монтаж К. Блиновой. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник Ю. Миловский.

В ролях: Ральф Чадвик — А. Попов, Екатерина Ивановна — Т. Макарова. Федя Васюков — Слава Жилин, Федя Васюков (взрослый) — В. Селезнев, Савелов — Г. Шаповалов, Строубридж — Р. Паркер, Бригс — Р. Даглищ, Хигби — Л. Уинкотт, Эйлин — К. Лепанова. В эпизодах: Е. Алексеева, С. Белфридж, В. Беляева, В. Борискин, Х. Браун, Р. Грозный, В. Ермоленко, И. Косухин, И. Клементовский, Э. Лебедева, Я. Ленц, В. Молоствова, Н. Меньшикова, А. Огнивцева, Б. Приеде, В. Прохоров, Н. Смирнов, Я. Халецкий, А. Цесарский.

●

«Разгром» (по мотивам романа А. Фадеева), 9 ч.

Авторы сценария: И. Алеевская, М. Калик, Б. Рыцарев; режиссеры-постановщики: М. Калик, Б. Рыцарев; операторы: Н. Ардашников, Б. Середин, Б. Оразов; композитор М. Таривердиев; звукооператор В. Дмитриев; художник С. Петерсон.

В ролях: Левинсон — А. Кутепов; Морозка — Г. Юматов, Варя — Н. Выходцева, Павел Мечик — В. Четвериков, Бакланов — В. Терехов, Метелица — Г. Юхтин, Фролов — Н. Крючков, Дубов — Н. Смирнов, Кубрак — И. Рыжов, Стащинский — А. Кельберер, Чиж — К. Ерофеев, пастушок — Витя Адеев, офицер — Н. Граббе. В эпизодах: Милляр, Никитин, Немоляев, Паночевный, Сперанский.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. ДОВЖЕНКО

«Гори, моя звезда», 10 ч., цветной.

Автор сценария Е. Оноприенко; постановщик А. Слесаренко; главный оператор А.

Пищиков; художники: В. Мигулько, О. Степаненко; режиссер И. Ветров; оператор В. Захарчук; композитор И. Шамо; звукооператор Н. Медведев. Текст песен: Б. Палийчук, В. Карпенко. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Дубровский.

В ролях: Андрей — П. Омельченко, Неля — Т. Конюхова, Костя — И. Жилин, Денис Давидович — Н. Боголюбов, секретарь горкома — И. Переверзев, Плавильщиков — Ю. Лавров, Тамара — Е. Лицканович, Иринка — Н. Румянцева, Маша — М. Криницына, Максим — А. Шворин, Аркадий — Ю. Белов, длинный — Г. Юхтин, Петя — А. Толстых, Саша — Л. Перфилов, старые шахтеры—С. Шкурат, С. Ивницкий, А. Кернер; шахтеры седьмого участка — Н. Руденко, Б. Болдыревский, И. Бондарь, С. Жаворонок, Е. Кудряшев, И. Матвеев, А. Полохов. В эпизодах: Т. Подольская, А. Андриенко, Г. Чайка, И. Бржезинский, Д. Капка, И. Маркевич, Е. Моргунов, Е. Оноприенко, А. Сова, А. Сошинский, С. Филимонов.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Последний из Сабудара», 8 ч.

Автор сценария Г. Мдивани; постановщик Ш. Манагадзе; оператор Г. Челидзе; художники: З. Медзмариашвили, Т. Крымковская; композитор Р. Лагидзе; звукооператор Р. Кезели; режиссер Т. Микадзе. Текст песен: Р. Эбралидзе, П. Кобахидзе.

В главных ролях: Теброле — В. Мирианашвили, Гогита — И. Кахиани, Ушанги — Г. Тохадзе, Элпите — С. Такайшвили, Нино — М. Канделаки, Сачино — Гр. Ткабладзе, Алмасхан — Ип. Хвичия, Георгий — З. Лапарадзе. В эпизодах: А. Кваиталиани, К. Абесадзе, С. Лагидзе, М. Мдивани, Н. Мгалоблишвили, Н. Пиранишвили, Л. Сараджишвили и другие.

•

«Судьба женщины» (по мотивам романа Михаила Джавахишвили), 10 ч., цветной.

Сценарист - постановщик Н. Санишвили; оператор Д. Фельдман; режиссер З. Харшиладзе; художник М. Гоциридзе; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Д. Ломидзе. Комбинированные съемки: оператор Б. Буравлев, художник С. Вашадзе; монтажер В. Доленко.

В главных ролях: Кето — Л. Элиава, Зураб — Я. Трипольский, Климиашвили — Г. Шавгулидзе, Мариам — Т. Цулукидзе, Андро — А. Омиадзе, Нико — Г. Гегечкори, Илико — В. Долидзе, Акакий — О. Коберидзе, шпион — Д. Осросцваридзе, Марта — М. Тбилели, Василий — А. Минеев, Сурен — Т. Сонгулашвили, Раждел — К. Толорайя, Безгин — В. Миронов. В эпизодах: А. Кобаладзе, Г. Давиташвили, Л. Лапарадзе, З. Манджавидзе, А. Ермилов, О. Контонашвили, А. Кандауришвили, Б. Мамасахлиси, А. Вологин, Л. Романов.

•

«Приключения Самоделкина», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Бенашвили; режиссер В. Бахтадзе; оператор В. Шанидзе; композитор М. Давиташвили; звукооператор Р. Лапинский; художники - мультипликаторы: Н. Килосанидзе, Р. Махарадзе, В. Наскидашвили, Н. Поморцева, Н. Шаликашвили, А. Хускивадзе; художники-декораторы: Т. Крымковская, Э. Хачояи.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Гр. Ломидзе; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наш милый доктор», 9 ч., цветной.

Автор сценария Я. Зискинд; постановщик Ш. Айманов; режиссер А. Карпов; главный оператор М. Беркович; художник Ю. Вайншток; композитор А. Зацепин; звукооператор Л. Додонова. Мультипликация Ю. Меркулова.

В ролях: доктор — Ю. Померанцев, Бибигюль — Р. Исмаилова, Филькин — Е. Диордиев, Такен — Е. Серкебаев, Мурат — М. Суртубаев, Ксения Павловна — В. Старжинская. В фильме принимали участие: Ш. Айманов, Л. Абдукаримова, Р. Абдулин, М. Абдулин, Х. Букеева, С. Кожамкулов, Р. Коймибдева, К. Кенжетаев, Б. Тулегенова, Шара Жиенкулова. В эпизодах: М. Бахтыгереев, Д. Джангозина, Т. Жайлибеков, Х. Жиенкулова, К. Кармысов, З. Морская, Л. Лихачева, Л. Ольшевский.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Грибок - теремок», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Полковников; художники-постановщики: А. Дудников, Р. Качанов; композитор А. Соколов-Калинин; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Н. Климова; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, В. Котеночкин, Е. Комова, К. Малянтович, М. Мотрук, И. Подгорский, В. Пекарь, Л. Попов, Б. Чани, К. Чикин.

Роли озвучивали: З. Бокарева, И. Потоцкая, А. Власова, Е. Понсова, Г. Новожилова, Л. Пирогов, Г. Сложеникова.

•

«Лиса и волк» (по мотивам русской народной сказки), 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Абрамов; режиссер П. Носов; художники-постановщики: В. Рябчиков, И. Знаменский; оператор Е. Ризо; композитор Ю. Никольский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, В. Лихачев, Е. Комова, В. Рябчиков, В. Котеночкин, В. Пекарь.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рита», 9 ч.

Автор сценария Ф. Кнорре; режиссер-постановщик А. Неретнек; оператор М. Рудзитис; художник Л. Грасманис; режиссер Ю. Целмс; композитор А. Скулте, звукооператор А. Патрикеева.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

В ролях: Рита и Инеса — И. Гулбе (дублирует М. Корабельникова), Сергей — Э. Павулс (Ю. Саранцев), Марис — В. Зандберг (К. Тыртов), Айвар — Р. Лигерс (А. Фриденталь), Пьер — А. Линкньш (Я. Янакиев), дедушка Лусис — Х. Авенс (А. Антонов), Марта — Л. Живгуле (А. Троицкая), Артур — И. Скрастыньш (Толя Крылов), Артур в детстве — М. Лапиньш (М. Корабельникова), Эрих — Я. Грантыньш (А. Кельберер), Берт — А. Мильбрет (А. Кубацкий), Камерер — Х. Мисиньш (К. Карельских), жена Камерера — Б. Лике (И. Карташева).

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Лисси» (по роману Ф. Вайскопфа), 9 ч.

Производство студии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Алекс Веддинг, Конрад Вольф; режиссер Конрад Вольф; оператор Вернер Бергман; художник Герхард Хельвиг; композитор Иоахим Верцлау; звукооператор Вернер Клейн.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский, звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Лисси — Сони Суттер (дублирует Н. Зорская), Фромайер — Хорст Дринда (Н. Александрович), Пауль, брат Лисси — Ганс-Петер Минетти (А. Шешко), Кашмирчик — Курт Олигмюллер (В. Кенигсон), отец Лисси — Герхард Бинерт (С. Бубнов), мать Лисси — Эльза Вольц (А. Фуксина). Макс Фран-

ке — Раймонд Шелхер (К. Тыртов), Тоня Франке — Христа Готшалк (В. Ушакова).

•

«Легенда о любви», 8 ч., цветной.

Производство киностудии в Баррандове (Чехословакия) и Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Авторы сценария: Назым Хикмет, Вацлав Кршка; режиссер-постановщик Вацлав Кршка; оператор Фердинанд Печенка; композитор Веселин Стоянов; звукооператоры: Адольф Нахазел, Иван Халачев.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор Б. Фильчиков.

В р о л я х: Мехмене Бану — Женя Божинова (дублирует Н. Никитина), визирь — А. Чапразов (М. Погоржельский); Ширин — Эмилия Радева (К. Кузьмина). Ферхад — Апостол Караитев (А. Консовский), незнакомец — Франтишек Смолин (В. Кенигсон), кормилица — Отиляи Бенишкова (А. Фуксина), Бехзад — Франтишек Коваржик (С. Цейц), Эшреф — Зденек Кампф (А. Фриденталь).

•

«Когда чувства побеждают рассудок», 8 ч.

Производство «Студия-фильм», Сараево, Югославия.

Автор сценария Владимир Поскалевич; режиссер Бошко Косанович; оператор Огнен Миличевич; художник Драголюб Лазаревич; композитор Боян Адамич; звукооператоры: Любомир Петек, Мугдин Сарич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц, звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Майя Тодорович — Сибина Миатович (дублирует С. Коновалова), Джордже Тодорович — Янез Верховец (А. Ларионов), Жарко — Стоин Дечермич (Н. Александрович), Сани — Мир Кучан (В. Чаева).

«Это было не напрасно», 10 ч.

Производство «Ядран-фильм», Югославия.

Автор-режиссер Никола Танхофер; оператор Славко Залар; художник Здравко Гмайнер; композитор Мило Ципра; звукооператор Младен Пребил.

Фильм дублирован на студии имени Горького. Режиссер дубляжа А. Щирова, звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В р о л я х: Юрэ Ковачич, доктор — Борисе Бузанчич (дублирует В. Рождественский); Вера, его жена — Злата Перлич (Н Гицерот); Джука Радич, старый доктор — Звонимир Рогоз (А. Кельберер); Бойка, его дочь — Мира Николич (З. Земнухова); Марта Крстич, колдунья — Вера Симич (А. Панова); Радак, ее сын — Любо Тадич (В. Адлеров) Мийо — Антун Врдоляк (А. Кузнецов), Видас — Иван Шубич (В. Белокуров), жена Видаса — Миа Оремович (Л. Бабичкова).

•

«Фальшивый кумир», 10 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Автор сценария Ратко Джурович; режиссер Велимир Стоянович; оператор Хрвое Сарич; художник Драголюб Лазаревич; композитор Боян Адамич; звукооператор Душан Алексич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник, звукооператор дубляжа К. Амиров.

В главных ролях: Дейзи — Дубравка Гал (дублирует М. Крепкогорская), Конте — Антуан Галис (К. Карельских), Никола — Любе Тадич (Б. Кордунов), Кец — Васо Перишич (Я. Беленький), Йокаш — Петар Вуйович (А. Кельберер), староста — Петар Спайич (В. Хохряков).

•

«Дай руку, жизнь моя!», 9 ч., цветной.

Производство студии «Космополь - фильм», Австрия.

Автор-режиссер Карл Хартль; оператор Оскар Ширх; художники: Вернер Шлихтинг, Макси Чунко; музыка Моцарта.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич, звукооператор дубляжа К. Лашков.

В р о л я х: Вольфганг Амадей Моцарт — Оскар Вернер (дублирует И. Смоктуновский), Анни Готтлиб — Иоганна Матц (И. Давыдова), Констанция Моцарт — Гертруда Кюккельманн (Г. Водяницкая), Алоизия Вебер — Надя Тиллер (Т. Алешина), Шиканедер — Эрих Кунц (Б. Фрейндлих). Сальери — Альбин Скода (А. Куницын), граф Розенберг — Рауль Аслан (С. Карнович-Валуа), отец Анни Готтлиб — Ульрих Беттак (Г. Куровский), Неизвестный — Леопольд Рудольф (О. Жаков).

•

«Перед заходом солнца» (по одноименной драме Г. Гауптмана), 10 ч.

Производство ЦСК-фильм Артур Браунер, ФРГ.

Автор сценария Иохен Хут; режиссер Готтфрид Рейнгардт, оператор Курт Хассе; художник Рольф Цегстбауер; композитор Вернер Эйсбреннер; звукооператор Эрвин Шенцле.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов, звукооператор дубляжа Л. Канн.

В р о л я х: Маттиас Клаузен — Ганс Альберс (дублирует К. Нессонов), Инкен Петерс — Аннемари Дюрингер (С. Коновалова). Эрих Кламрот — Мартин Гельд (К. Карельских), Оттилия Кламрот — Ганелоре Шрот (Е. Тан), Беттина Клаузен — Мария Беккер (В. Енютина), Эгерт Клаузен — Клаус Бидерштедт (В. Ларионов), Вольфганг Клаузен — Эрих Шелов (В. Адлеров), Паула Клаузен — Инге Ланген (Л. Бабичкова), фрау Петерс — Иоганна Хорер (А. Троицкая) доктор Штейниц — Ганс Нильсен (Б. Кордунов).

•

«Малыш», 6 ч.

Производство «Фёрст-нейшнл», выпуск «Марцокхи-фильм».

Сценарий и постановка Чарли Чаплина; оператор Ролли Тотеро; режиссер Чак Риснер; музыка Марио Назаро по мотивам Пьеро Моргана.

Фильм субтитрирован в мастерской Главного управления кинофикации и кинопроката.

В главной роли Чарли Чаплин. В ролях: Шарлотта и Джекки Куган, Эдна Первенс. Карл Миллер, Генри Бергман и другие.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Международные соревнования тяжелоатлетов», 1 ч.

Режиссер И. Венжер, операторы: Е. Федяев, В. Ходяков; автор дикторского текста Г. Блинов.

•

«На чемпионате мира по лыжам», 1 ч.

Режиссер З. Тулубьева; операторы: М. Ошурков, О. Лебедев; автор дикторского текста В. Викторов.

•

«На стадионе Юрдаль-Амфи» (выступления советских хоккеистов на чемпионате Европы и мира), 1 ч.

Режиссер М. Гаврилова; оператор В. Ходяков; автор дикторского текста В. Богданов.

•

«Произведения изобразительного искусства, выдвинутые на соискание Ленинских премий 1958 года», 1 ч.

Автор-оператор Н. Генералов, операторы: И. Запорожский, В. Страдин, И. Филатов; монтаж ассистента режиссера И. Егоровой; автор дикторского текста Э. Бахрах.

•

«Хоккей США—СССР», 1 ч.

Режиссер И. Венжер; операторы: А. Ворон-

цов, М. Прудников, А. Хавчин. Спортивный комментатор М. Горчинский.

•

«Москва голосует», 1 ч.

Режиссер З. Фомина; операторы: П. Опрышко, Д. Рымарев; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

•

«Горький», 6 ч.

Автор сценария Л. Никулин; режиссер С. Бубрик; операторы: О. Рейзман, И. Самгин. Консультант С. Туманов.

•

«Первая сессия Верховного Совета СССР пятого созыва», 2 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: А. Грек, С. Гусев, А. Зенякин, В. Комаров, Б. Макасеев, П. Опрышко, А. Сологубов; автор дикторского текста В. Беликов.

•

«Из опыта строительства во Франции», 5 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; оператор Д. Каспий; автор дикторского текста Н. Канин.

•

«Белое золото нашей страны», 6 ч.

Автор сценария Е. Рябчиков; режиссер В. Беляев; операторы: О. Рейзман, Г. Епифанов, А. Левитан, Г. Захарова, Е. Лозовский, А. Семин, Ю. Бородяев, А. Сологубов, С. Гусев, М. Каюмов, В. Комаров, Л. Зайцев. Консультант Б. Фирсов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Ленинградский гвардейский», 2 ч.

Автор сценария В. Гурвич; режиссер Л. Изаксон; оператор А. Павлов. Консультанты: А. Белиненко, Н. Михеев.

•

«Спартакиада Вооруженных Сил СССР», 1 ч.

Режиссер Л. Киказ; главный оператор Г. Донец; операторы: О. Иванов, К. Станкевич, Г. Трофимов.

•

«Зимняя спартакиада народов РСФСР», 2 ч.

Автор сценария Н. Савков; режиссер А. Минкин; операторы: С. Масленников, Ф. Овсянников, К. Станкевич, О. Иванов.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Растительные белки — животным», 3 ч.

Авторы сценария: И. Басов, Р. Фощенко; режиссер Р. Фощенко; оператор В. Чернявский. Консультант кандидат сельскохозяйственных наук Ф. Очеретько.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Цветущая Грузия», 7 ч., цветной.

Руководитель съемок, автор-режиссер С. Долидзе; режиссер-оператор Г. Асатиани; операторы: Л. Арзуманов, А. Филипашвили, О. Деканосидзе, Б. Крепс, А. Семенов; авторы дикторского текста И. Андроников, И. Нонеишвили.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«По горьковским местам», 2 ч., цветной.

Режиссер В. Плотникова; оператор П. Опленгейм; автор дикторского текста Л. Прессман.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Магистраль в тайге», 1 ч.

Автор сценария Г. Падерин; режиссер-оператор Г. Цветков.

О строительстве железнодорожной линии Сталинск—Абакан.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Якутские алмазы», 2 ч., цветной.

Режиссеры: М. Авербах, А. Дымич; операторы: В. Копалин, В. Мишин; автор дикторского текста П. Бахмутский.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Малые комплексные бригады», 1 ч.

Автор сценария А. Васильев; режиссер-оператор С. Школьников; монтаж Е. Розенталь. Консультант Н. Новосельцев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Они будут играть на конкурсе»,

Режиссер Л. Степанова; операторы: К. Строд, П. Тартаков; авторы дикторского текста: Д. Василиу, Л. Рутицкий. Музыкальный консультант В. Григорьев.

•

«Монтаж сборных железобетонных конструкций одноэтажных промышленных зданий», 4 ч.

Автор сценария В. Бутомо; режиссер П. Подобед; оператор Л. Каплунов. Консультанты: К. Фетисов, И. Пономарев.

•

«Обезболивание в хирургии», 6 ч.

Автор сценария А. Шварцман; режиссер П. Вейнштейн; оператор Л. Прагин. Главный консультант профессор И. Жоров, консультанты: кандидаты медицинских наук Г. Лукомский, Б. Жилис.

•

«Осушение шахтных полей», 5 ч.

Автор сценария В. Бутомо; постановщик фильма и режиссер мультипликации Н. Качелин; второй режиссер Н. Городецкий; оператор П. Зотов. Консультанты: В. Полуянов, Г. Багдасарьян.

•

«Объединенный институт ядерных исследований», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Парамонов, Д. Антонов; режиссеры: Д. Антонов, Д. Боголепов; операторы: В. Афанасьев, И. Касаткин, В. Васильев. Автор дикторского текста М. Арлазоров. Главные консультанты: член-корреспондент Академии наук УССР Д. Блохинцев, члены-корреспонденты Академии наук СССР В. Векслер, В. Джелепов, консультанты: кандидат физико-математических наук И. Чувилло, В. Кривицкий.

•

«Поэма о жизни народов», 5 ч., цветной.

Автор сценария Б. Дьяков; режиссер М. Кауфман; оператор П. Уточкин. Главный консультант народный художник СССР Б. Иогансон, консультант кандидат искусствоведческих наук А. Зотов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Советская батальная живопись», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер Н. Береснев; оператор А. Климов. Консультанты: Г. Тимошин, кандидат искусствоведческих наук В. Лаурина.

«Таких, как они, — миллионы», 2 ч.

Автор сценария О. Бобылева; режиссер М. Багильз, оператор Э. Ратнер. Консультанты: действительный член Академии медицинских наук СССР А. Багдасаров, кандидаты медицинских наук А. Нусинова, А. Орловский, А. Беляков.

•

«Это очень серьезно», 2 ч.

Авторы сценария З. Маркина, Г. Беленький; режиссер С. Бартенев; оператор А. Ерин. Консультанты: член-корреспондент Академии медицинских наук СССР профессор А. Смородинцев, профессор Н. Сергеев.

•

«Милочкина болезнь», 2 ч.

Автор сценария Л. Пантелеев; режиссер М. Багильз; оператор Э. Ратнер.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Двухствольное турбинное бурение нефтяных скважин в Советском Союзе», 2 ч.

Автор сценария М. Кац; режиссер-постановщик М. Гофман-Згода; режиссер В. Панжин; оператор М. Баранов. Главный консультант профессор Э. Тагиев, консультант кандидат технических наук С. Залкин.

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 31. Тел. К 5-54-00

А03873. Сдано в производство 15/IV 1958 г. Подписано к печати 22/V 1958 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,9 (условных листов 17,73) Учетно-издательских листов 18,113. Тираж 19 450 экз. Зак. № 181.

●

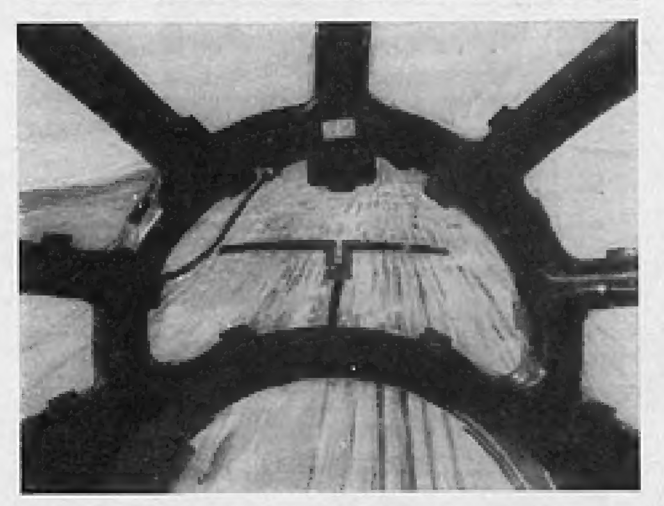
Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва К-1, Трехпрудный пер., 9.

Автор-оператор Э. Эльяс

Занятия по домоводству в одной из таллинских школ. Под руководством опытного педагога девочки учатся готовить различные блюда и сервировать стол.

Автор-оператор А. Савин



Испытательный полет турбовинтового пассажирского самолета «ТУ-114». Новый самолет перевозит до 220 пассажиров и может совершить беспосадочный полет от Москвы до Пекина или Нью-Йорка.

В Центральной студии документальных фильмов продолжается конкурс на лучший хроникальный сюжет. Мы публикуем кадры из двух премированных сюжетов, помещенных в киножурнале «Новости дня» (№ 51 за 1957 год и № 7 за 1958 год)

СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ РЕЖИССЕРА

Составитель М. Алейников

Второе издание, переработанное и дополненное

412 стр. текста с иллюстрациями

Цена книги 24 рубля

Сборник состоит из статей, посвященных творчеству выдающегося мастера советского кино, и воспоминаний людей, лично знавших Протазанова. В книге освещены наиболее важные стороны творческой биографии режиссера—его работа над комедиями (статьи Г. Александрова и И. Ильинского), экранизация «Бесприданницы» (статьи В. Швейцера, Н. Волкова и О. Леонидова), постановка «Пиковой дамы» (статьи О. Леонидова и В. Колодяжной), «Его призыва» (статья В. Пудовкина) и др.

В приложениях к книге даны фильмография и библиография статей о работах Протазанова. Сборник богато иллюстрирован кадрами из фильмов и фотографиями рабочих моментов.

Издание рассчитано на работников искусства и широкие круги читателей.